

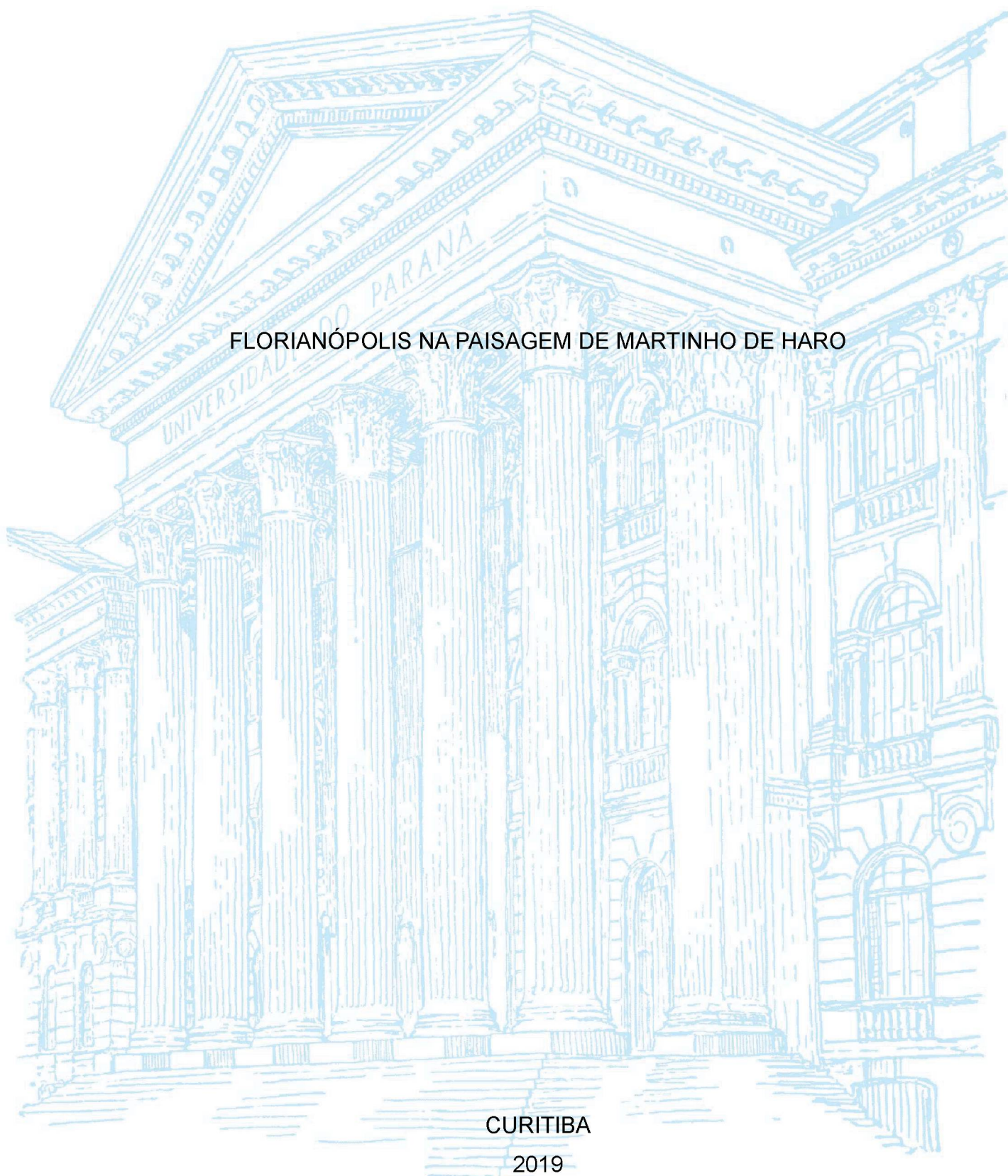
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RENAN ROLDÃO BITTENCOURT

FLORIANÓPOLIS NA PAISAGEM DE MARTINHO DE HARO

CURITIBA

2019



RENAN ROLDÃO BITTENCOURT

FLORIANÓPOLIS NA PAISAGEM DE MARTINHO DE HARO

Dissertação apresentada como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Setor de Ciências da Terra, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Sylvio Fausto Gil Filho

CURITIBA

2019

Catálogo na Fonte: Sistema de Bibliotecas, UFPR
Biblioteca de Ciência e Tecnologia

B624f

Bittencourt, Renan Roldão

Florianópolis na paisagem de Martinho de Haro / Renan Roldão
Bittencourt. – Curitiba, 2019.

Dissertação - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências da
Terra, Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2019.

Orientador: Sylvio Fausto Gil Filho.

1. Haro, Martinho de, 1907-1985. 2. Memória. 3. Paisagem. I.
Universidade Federal do Paraná. II. Gil Filho, Sylvio Fausto. III. Título.

CDD: 704.9436

Bibliotecária: Vanusa Maciel CRB- 9/1928

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em GEOGRAFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **RENAN ROLDÃO BITTENCOURT**, intitulada: **FLORIANÓPOLIS NA PAISAGEM DE MARTINHO DE HARO.**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 15 de Maio de 2019



SYLVIO FAUSTO GIL FILHO
Presidente da Banca Examinadora



LUCIANA FERREIRA
Avaliador Externo (UFPR/LITORAL)



SALETE KOZEL TEIXEIRA
Avaliador Interno (UFPR)

AGRADECIMENTOS

Agradecemos primeiramente a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo financiamento da pesquisa através do recebimento de bolsa de estudos e apoio nas demais atividades acadêmicas.

Aos meus pais pelo apoio durante o período da pesquisa e por sempre incentivarem a escolher e seguir meus próprios caminhos.

À Kalina Springer, minha professora nos tempos de graduação na UFSC, que abriu meus olhos para o tema dessa pesquisa.

À Francisco Mendonça, professor do Departamento de Geografia e do PPGEIO da UFPR, por ler as primeiras linhas de um projeto ainda incipiente e incentivar a continuar desenvolvendo-o.

À Lisana Kátia Schmitz, professora do Departamento de Arquitetura da UFPR, por estar comigo como orientadora durante a maior parte do processo. Seu exemplo, dedicação e suas contribuições foram fundamentais para o projeto, etapa de qualificação e formação deste pesquisador.

Ao professor Sylvio Fausto Gil Filho, que aceitou ser meu orientador na reta final, compreendeu minhas fraquezas, incentivou minhas próprias ideias e mudou minha compreensão sobre ensino e pesquisa em Geografia.

À professora Tania Bloomfield, pela atenção e disponibilidade de bibliografias logo nos primeiros meses da construção do projeto.

À Stephanie Dahn Batista, professora do Departamento de Artes da UFPR, por ter me aceitado em suas aulas de História da Arte na graduação em Artes Visuais no primeiro semestre de 2017.

À Marcos Torres, professor do PPGEIO, sempre aberto ao diálogo e disposto a contribuir e incentivar a pensar fora das “caixinhas” da geografia.

Aos amigos da pós-graduação, por compartilharem suas perspectivas, lutas e, por vezes, seus tetos.

Aos amigos Gustavo, João e Matheus, sempre presentes na minha vida.

À Cláudia, companheira e geógrafa, pelo carinho, paciência, incentivo e contribuição na revisão dos textos.

RESUMO

O presente trabalho disserta sobre as relações espaciais criadas entre Martinho de Haro (1907-1985) e Florianópolis, expressas em suas pinturas de paisagens. Artista catarinense, Martinho fixou residência na capital nos anos de 1940 e a partir da década de 1970 a pintura de paisagem se tornou seu gênero artístico predileto. Nessas telas misturam-se duas categorias gerais de elementos ou símbolos: uma formada por aqueles mais antigos, relacionados à cultura portuguesa e que remontam à uma cidade anterior as transformações urbanas dos anos sessenta e setenta, e por uma segunda categoria com elementos da cidade transformada, simbolizada por seus arranha-céus. Essa composição atemporal de suas obras, suscitou dúvidas sobre como essas paisagens foram concebidas pelo artista, isto é, quais foram as relações construídas por Martinho, suas influências e interesses por Florianópolis. O objetivo geral deste trabalho é examinar as relações criadas por Martinho de Haro com a paisagem de Florianópolis expressa em sua obra. Objetivos específicos: (a) reunir documentos e relatos sobre o artista e suas obras; (b) analisar a iconografia da paisagem, com enfoque na obra “Miramar e Castelinho”, produzida entre 1975 e 1980; (c) verificar a influência da memória da produção da paisagem; (d) demonstrar a existência de relações espaciais entre artista e paisagem. Entende-se que a geografia e as artes visuais são relacionáveis através da pintura de paisagem, visto que esta é tomada como uma expressão particular de um indivíduo, uma criação que advém de sua relação com o mundo ao seu redor. Possui, portanto, um significado individual, o que interessa a geografia cultural, pois as narrativas humanas e as relações construídas com os lugares, espaços e paisagens são valorizadas. A metodologia segue os atos previstos pelo Método Iconológico de Erwin Panofsky: a) descrição pré-iconográfica; b) análise iconográfica; c) interpretação iconológica. Tal método foi escolhido por considerar, no estudo da obra de arte a personalidade do artista, com o intuito de descobrir o significado intrínseco. Para isso investigou-se livros, artigos e outras publicações com referências a Martinho de Haro. Buscou-se apresentar citações diretas de pessoas que o conheciam, como de seu filho e também artista, Rodrigo de Haro, assim como especial atenção com trechos de críticos das suas obras. Ao final da pesquisa mostra-se que Martinho de Haro tinha uma declarada relação afetiva com a cidade, um interesse pela paisagem da orla da Alfândega com seus casarões e vida em contato com o mar, revividos em sua obra pela lembrança.

Palavras-chave: Florianópolis. Paisagem. Martinho de Haro. Método Iconológico de Panofsky. Memória.

ABSTRACT

This paper discusses the spatial relations created between Martinho de Haro (1907-1985) and Florianópolis, expressed in his landscape paintings. Santa Catarina artist, Martinho established residence in the capital in the 1940s and from the 1970s landscape painting became his favorite artistic genre. These canvases mix two general categories of elements or symbols: one formed by those older, related to Portuguese culture and dating back to a city prior to the urban transformations of the sixties and seventies, and by a second category with elements of the transformed city symbolized by its skyscrapers. This dateless composition of his works raised doubts about how these landscapes were conceived by the artist, that is, what were the relationships built by Martinho, his influences and interests by Florianópolis. The general objective of this work is to examine the relationships created by Martinho de Haro with the Florianópolis landscape expressed in his work. Specific objectives: (a) gather documents and reports about the artist and his works; (b) analyze landscape iconography, focusing on the work "Miramar and Castelinho", produced between 1975 and 1980; (c) verify the influence of memory on landscape production; (d) demonstrate the existence of spatial relations between artist and landscape. It is understood that geography and the visual arts are related through landscape painting, since it is taken as a particular expression of an individual, a creation that comes from their relationship with the world around them. It has, therefore, an individual meaning, which matters to cultural geography, because human narratives and relationships built with places, spaces and landscapes are valued. The methodology follows the acts predicted by Erwin Panofsky's Iconological Method: a) pre-iconographic description; b) iconographic analysis; c) iconological interpretation. This method was chosen because it considers, in the study of the artwork, the personality of the artist, in order to discover the intrinsic meaning. For this we investigated books, articles and other publications with references to Martinho de Haro. We sought to present direct quotes from people who knew him, such as his son and also artist, Rodrigo de Haro, as well as special attention with excerpts from critics of his works. At the end of the research it is shown that Martinho de Haro had a declared affective relationship with the city, an interest in the landscape of the Alfandega waterfront with its mansions and life in contact with the sea, revived in his work by remembrance.

Keywords: Florianópolis. Landscape. Martinho de Haro. Panofsky Iconological Method. Memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Christ entering Jerusalem (1305-1306) - Giotto.....	24
Figura 2 - Saint Jerome (1496) - Albrecht Dürer.....	25
Figura 3 - The Dutch Proverbs (1559) - Peter Bruegel.....	25
Figura 4 - A Pesca Milagrosa (1443-144) - Konrad Witz.....	26
Figura 5 - Pastoral Landscape (1677) - Claude Lorrain.....	27
Figura 6 - The Hay Wain (1821) - John Constable.....	28
Figura 7 - Valley of the Loue (1835-1826) - Gustave Courbet.....	29
Figura 8 - Boulevard des Capucines (1873-1874) - Claude Monet.....	29
Figura 9 - Starry Night Over the Rhone (1888) - Van Gogh.....	30
Figura 10 - Dr. Gachet House (1873) - Paul Cézanne.....	31
Figura 11 - Depois do Rodeio (1937).....	37
Figura 12 - A Primeira Missa no Brasil (1860) - Victor Meirelles.....	41
Figura 13 - La Plage de fecamp (1906) - Albert Marquert.....	42
Figura 14 - The Port of Anvers (1906) - Othon Friesz.....	43
Figura 15 - O Casino de Nice (1929) - Raoul Dufy.....	43
Figura 16 - Young Woman at the Window, Sunset (1921) - Henri Matisse.....	44
Figura 17 - Cais Rita Maria (1975-1980).....	44
Figura 18 - Baía Sul (1980-1985).....	48
Figura 19 - Bar Katcipis (1980-1985).....	49
Figura 20 - Igreja da Venera Ordem Terceira de S. Francisco (1980-1985).....	49
Figura 21 - Largo da Alfândega com ocaso amarelo (1980-1985).....	50
Figura 22 - Largo da Alfândega com ocaso violeta (1980-1985).....	50
Figura 23 - Miramar e Castelinho (1975-1980).....	51
Figura 24 - Baía Sul (1974).....	54
Figura 25 - Cais da Alfândega (1970-1075).....	55
Figura 26 - Miramar (1975-1980).....	55
Figura 27 - Panorama de Florianópolis com mar verde e azul (1975).....	56
Figura 28 - Carnaval (1975-1980).....	56

Figura 29 - Cavalos (1970-1975).....	57
Figura 30 - Hotel La Porta (1970-1975).....	58
Figura 31 - Igreja Matriz Nossa Senhora do Desterro (1970-1975).....	58
Figura 32 - Engenho (1950).....	59
Figura 33 - Hospital de Caridade (1955-1960).....	60
Figura 34 - Casario da Praça XV de Novembro (1) (1969).....	60
Figura 35 - Casario da Praça XV de Novembro (2) (1960-1965).....	61
Figura 36 - Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco (1959).....	62
Figura 37 - Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito (1964).....	62
Figura 38 - Baile do Postinho (1940).....	68
Figura 39 - Folgedos – Bernúncia (1945).....	68
Figura 40 - Folgedos – Boi de Mamão (1945).....	69
Figura 41 - Ilha do Carvão (1945-1950).....	69
Figura 42 - Cavalo e Peão (1936).....	70
Figura 43 - Pinheiros (1935-1940).....	71
Figura 44 - Pinheiros (2) (1935-1940).....	71
Figura 45 - Mocinha do Subúrbio (1939).....	74
Figura 46 - Miramar e Castelinho (1980-1985).....	85
Figura 47 - Miramar e Castelinho (1980-1985).....	86

LISTA DE SIGLAS

AIBA	– Academia Imperial de Belas Artes
ACAP	– Associação Catarinense de Artistas Plásticos
ENBA	– Escola Nacional de Belas Artes
FUNARTE	– Fundação Nacional de Artes
FCC	– Federação Catarinense de Cultura
IEE	– Instituto Estadual de Educação
IFSC	– Instituto Federal de Santa Catarina
IHGSC	– Instituto Histórico Geográfico de Santa Catarina
MAM	– Museu de Arte Moderna
MASC	– Museu de Arte do Estado de Santa Catarina
MASP	– Museu de Arte de São Paulo
UFPR	– Universidade Federal do Paraná

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
1.1	CONTEXTO E PROBLEMATIZAÇÃO.....	11
1.2	OBJETIVOS E PERGUNTAS NORTEADORAS.....	13
1.3	METODOLOGIA.....	13
1.4	ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO.....	17
2	PAISAGEM E MEMÓRIA.....	18
2.1	PAISAGEM NAS ARTES VISUAIS.....	22
2.2	MEMÓRIA E SUA INFLUÊNCIA SOBRE A PAISAGEM.....	32
3	AS TRAJETÓRIAS ESPACIAIS DE MARTINHO DE HARO.....	36
3.1	DA ILHA À SERRA, POR PARIS E RIO DE JANEIRO.....	38
4	A CIDADE DO ARTISTA, O ARTISTA DA CIDADE.....	76
4.1	O MARTINHO DE FLORIANÓPOLIS.....	76
4.2	A FLORIANÓPOLIS DE MARTINHO DE HARO.....	83
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
	REFERÊNCIAS.....	96

1 INTRODUÇÃO

1.1 CONTEXTO E PROBLEMATIZAÇÃO

A Florianópolis de Martinho de Haro com seus casarios açorianos, céus policromáticos, mares esverdeados e azulados e sua famosa Ponte Hercílio Luz, está eternizada na memória daqueles que a viveram ou dos que recorrem a artistas como Martinho, dedicado a pintar suas paisagens. Os elementos que permaneceram na cidade, presentes também nas pinturas do referido artista, contribuem para não esquecermos totalmente o que foi um dia a capital catarinense e endossam as narrativas que conservam a cultura local.

A obra de Martinho tornou-se uma identidade visual da cidade que, em meados do século XX, viveu tantas transformações urbanas produtoras de novas paisagens. Os aterros impactaram visualmente na cidade e proporcionaram outras mudanças, como a construção da Avenida Beira Mar Norte e as pontes Colombo Machado Salles e Pedro Ivo Campos. Esses novos elementos criaram novas memórias, estas formadas por imagens, cheiros, texturas, sons e sensações que compõe a paisagem e, consequentemente, nossa experiência com ela.

Se, por exemplo, eu me posicionar diante do Mercado Público de Florianópolis, localizado no seu centro, terei algumas percepções. Eu escuto os automóveis cruzando a avenida em frente ao mercado, respiro oxigênio misturado aos gases liberados pelos escapamentos, ouço o murmurar de pedestres que cruzam a faixa de pedestres, me assusto com o volume do vendedor de alho que anuncia seu produto, aprecio o músico amador com seu *cover* de Tim Maia no canteiro central. Vejo dezenas de vans das indústrias de pescado com suas traseiras voltadas para as portas das peixarias da ala sul do mercado. Os funcionários vestem branco, como enfermeiros, mas as botas são diferentes, apesar de serem da mesma cor. Sinto o cheiro dos peixes, camarões, siris, lulas, mariscos e outros frutos do mar que são transferidos para os freezers das peixarias. Então, de repente, me recordo do que eu aprendi sobre essa histórica edificação, impossível de compreendê-la sem recordar de um outro fato: eu estou pisando em um aterro.

O Mercado Público só foi construído onde até hoje permanece porque estava ao

lado do porto, portanto vizinho ao mar consumido pelo aterro desde a década de 1970. Nas paisagens de Martinho de Haro, Florianópolis é aquela anterior à esse aterro. Não que ele tenha negado a existência dos novos arranha-céus do centro que surgiram a partir dos anos de 1960, pelo contrário. Eles foram sim alvos de suas pinceladas, no entanto, observa-se que não receberam as mesmas cores intensas dos elementos ou símbolos anteriores às transformações urbanas. Esse fato foi fundamental para a escolha por esse artista nesta dissertação, pois identificamos sua característica atemporal. Como uma colcha de retalhos, suas paisagens são constituídas por uma mistura de elementos contemporâneos a época de produção das suas telas, e por aqueles que conviveu entre os anos de quarenta e início dos anos sessenta. Diante disso, refletimos sobre como Martinho de Haro concebeu essas paisagens, a partir de quais relações, influências e interesses. Cabe ressaltar ainda, que a escolha pelo artista se deu também pela sua relevância para Santa Catarina, indivíduo reconhecido por suas contribuições a arte e cultura catarinenses.

A paisagem, conceito central nesta dissertação, foi fundamental para trabalharmos com a obra de Martinho. A ideia de explorar essa categoria nasceu pelo interesse pelas categorias da geografia e pela inquietude diante deste conceito especificamente. Sua característica polissêmica, suscitava questionamentos sobre a conotação visual atribuída ao termo, o que, de algum modo, relegava um papel secundário aos outros sentidos que estão envolvidos experiência que temos com os espaços, lugares e paisagens. Tal questão é problematizada na geografia cultural renovada, dedicada a compreender, entre outras questões relacionadas a cultura e a partir das demais categorias, o que há além dos aspectos visuais da paisagem e quais são as narrativas produzidas pelos indivíduos.

A pintura de paisagens, por sua vez, é o liame entre a geografia cultural renovada e as artes visuais, tomada como a expressão de um indivíduo ou o fruto de uma relação do sujeito com o que o circunda. Em última análise, é a criação gerada a partir dos encontros de uma pessoa – artista –, com suas paisagens. Essa criação não é tomada, portanto, como uma narrativa de algum fato histórico, tampouco é apropriada como um produto cultural. Ela pode ser tudo isso, mas aqui estamos interessados no seu significado para o artista que a produziu.

Dito isso, podemos considerar que a paisagem em uma pintura – a pintura de

paisagem como gênero artístico – é rica para a geografia, posto que esta tem interesse em compreender as narrativas humanas, as relações que construímos com o nosso mundo e por nos lembrar dessa ciência como parte das humanidades, dedicada também aos artefatos do passado com o intuito de dar-lhes vida novamente.

1.2 OBJETIVOS E PERGUNTAS NORTEADORAS

Este trabalho tem como objetivo geral examinar as relações criadas por Martinho de Haro com a paisagem de Florianópolis, expressas em suas pinturas de paisagem. Os objetivos específicos foram os seguintes:

- (a) reunir documentos e relatos sobre Martinho de Haro e suas obras;
- (b) analisar a iconografia da paisagem de Martinho de Haro, com enfoque na obra “Miramar e Castelinho”, produzida entre 1975 e 1980;
- (c) verificar a influencia da memória da produção das obras;
- (d) demonstrar a existência de relações espaciais entre artista e paisagem.

Abaixo apresentamos também as perguntas norteadoras, isto é, as questões que nos conduziram durante a pesquisa para alcançarmos os objetivos propostos.

1. Quais os motivos que levaram Martinho de Haro a viver em Florianópolis?
2. Há um motivo especial para Martinho pintar paisagens florianopolitanas?
3. Quais culturas estão presentes em suas pinturas?
4. Em suas pinturas de paisagens, há elementos atemporais?
5. Suas obras e/ou posicionamentos revelam que existia de fato uma relação do artista com os espaços e paisagens que experimentava?
6. Como e quando percebemos, marcadamente, o papel da memória na produção de suas obras?

1.3 METODOLOGIA

Considerar a pintura de paisagem como a expressão de uma relação constituída por aspectos objetivos e subjetivos, reivindica uma metodologia que nos leve a compreender ambos aspectos. Entendemos como aspectos objetivos tudo aquilo com que

o sujeito se relaciona que está fora dele. O mundo das aparências, da materialidade, os objetos e suas cores, texturas, materiais percebidos através dos sentidos, principalmente da visão. Assim o indivíduo pode experimentar o que há fora dele e compreender seus aspectos físicos e funcionalidades. A memória do corpo ou o hábito, contribui para essa vivência exterior (BERGSON, 1999).

O simbolismo é o elo que conduz para a reflexão sobre os significados do que se vê, constituindo-se como uma porta de entrada para os aspectos subjetivos. Estes também dependem dos sentidos e experiência com o mundo externo. Quando sentimos o que está ao nosso redor, podemos ter determinadas emoções, pois tudo nos é sensível de maneira diversa e particular. Isso depende da nossa psique, mas também da nossa cultura, das visões políticas e condição sócio-econômicas que desfrutamos, assim como das nossas memórias, crenças e valores construídos e reconstruídos a todo momento por nós.

A concepção geográfica de mundo que cada um de nós constrói, envolve o que vemos, sentimos, pensamos, imaginamos e lembramos. A iconografia da obra de arte deve ser analisada para, concomitantemente, identificarmos aspectos subjetivos do artista e o significado atribuído por ele a paisagem. Por isso optou-se pela adoção do método iconológico de Panofsky, pois a análise iconográfica da obra não se encerra em si mesma. Há um passo a mais que objetiva compreender o significado intrínseco obra de arte e, para isso, recorre a investigação da personalidade do artista (PANOFSKY, 1979).

O sufixo “grafia” deriva do grego e significa escrever, porém com uma conotação apenas descritiva. No campo da história da arte é a descrição e classificação das obras, desde esculturas até pinturas de paisagens (PANOFSKY, 1979). De certo modo, a aplicação da iconografia fica enclausurada na obra, pois analisa o que está contido nela a partir de estudos dos seus elementos. Esse estudo abrange o conhecimento prático do pesquisador – sua experiência com os objetos e conceitos expressos na obra -, e a investigação de outros documentos como livros, manuais e outras obras que ajudem a decifrar os elementos da obra em análise. O estudioso se limita, desse modo, aos fenômenos da obra (PANOFSKY, 1979).

A iconografia, desse modo, não alcança o conteúdo intrínseco da obra, isto é, seu significado, pois não considera a personalidade responsável pela produção. A contribuição de Erwin Panofsky se deu no desenvolvimento de um método que considera o sujeito, por

isso ele entende a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa, não limitada a descrição e análise. A palavra “iconologia” possui o sufixo “logia”, derivado de “logos” que significa razão, e denota algo interpretativo (PANOFSKY, 1979). O termo apareceu pela primeira vez na obra do escritor italiano Cesare Ripa que, durante a Renascença, escreveu o primeiro de uma série de manuais de símbolos, alegorias e imagens do repertório clássico (DANIEL E COSGROVE, 1988). No século XX o termo foi retomado, assim como a “iconografia”, dessa vez para a interpretação de imagens Renascentistas. Tal tarefa foi empreendida por Aby Warburg e seus discípulos, incluindo Panofsky (DANIELS E COSGROVE, 1988).

[the] iconography study sought to probe meaning in a work of art by setting it in its historical context and, in particular, to analyze the ideas implicated in its imagery. While, by definition, all art history translates the visual into the verbal, the iconographic approach consciously sought to conceptualize pictures as encoded texts to be deciphered by those cognizant of the culture as a whole in which they were produced. The approach was systematically formulated by Warburg's pupil, Erwin Panofsky¹ (DANIELS E COSGROVE, 1988b, p.3).

O método iconológico de Panofsky é formado por três atos básicos que objetivam o significado da obra. Abaixo expomos cada um desses atos, baseados no quadro sinóptico apresentado pelo próprio Panofsky (1979).

- **Ato 1: descrição pré-iconográfica:** busca compreender a maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, objetos e eventos foram expressos pelas formas. Nesse ato o objeto da interpretação é o tema primário ou natural da obra. Este tema subdivide-se em fatural e expressional e constitui o mundo dos motivos artísticos. Depende da experiência prática do pesquisador para com os objetos e eventos expressos, portanto, da sua sensibilidade e da capacidade de identificação.
- **Ato 2: análise iconográfica:** busca compreender a maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos. O objeto da interpretação é o tema secundário ou convencional,

¹ Tradução livre: “[o] estudo de iconografia procurou sondar significado em uma obra de arte, definindo-a no seu contexto histórico e, em particular, analisar as ideias implicadas em suas imagens. Enquanto que, por definição, toda história de arte traduz o visual para o verbal, a abordagem iconográfica conscientemente procurou conceituar imagens como textos codificados para serem decifrados por aqueles que conheciam a cultura como um todo em que foram produzidos. A abordagem foi sistematicamente formulada pelo aluno de Warburg, Erwin Panofsky”.

constituindo o mundo das imagens, estórias e alegorias. Depende não mais da nossa sensibilidade e capacidade de identificação (ato anterior), pois é inteligível. O conhecimento das fontes literárias e familiaridade com os temas e conceitos são fundamentais.

- **Ato 3: interpretação iconológica:** busca compreender a maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, tendências essenciais da mente humanas foram expressas por termos e conceitos específicos. Em outras palavras, é busca compreender os sintomas culturais. Neste ato temos a introdução do sujeito produtor da obra de arte. O objeto da interpretação é, finalmente, o significado intrínseco ou conteúdo, constituindo o mundo dos valores simbólicos. Depende da familiaridade do pesquisador com a mente humana – no caso deste trabalho, com a mente de Martinho de Haro –, condicionada pela psicologia e visão de mundo do artista. Para atingir a melhor compreensão possível, o pesquisador precisa reunir documentos que forneçam informações sobre as tendências poéticas, políticas, religiosas, filosóficas, políticas, sociais e culturais da personalidade sob investigação.

Neste trabalho os três atos ou etapas foram aplicados para a interpretação da obra “Miramar e Castelinho” (1975-1980), escolhida por ter expressa em sua tela os elementos que julgamos mais relevantes para Martinho de Haro e para os propósitos do estudo. Ressalta-se, por ora, que estes três atos lidam com um mesmo fenômeno, ou seja, a obra de arte em sua totalidade, o que significa que cada ato está relacionado com o outro. Todos se fundem *“num mesmo processo orgânico e indivisível”* (PANOFKSY, 1979, p. 64).

No que diz respeito aos documentos pesquisados, investigou-se livros sobre o artista, artigos em revistas e jornais e outras produções acadêmicas. Infelizmente não conseguiram-se entrevistas. Nas fontes primárias procurou-se por trechos que pudessem fornecer impressões sobre Martinho como sujeito público, artista, pai e marido. Os limites existem, mas buscou-se apresentar citações diretas de pessoas que conheciam o trabalho de Martinho ou conviviam muito com ele, como seu filho Rodrigo de Haro. Teve-se especial atenção com os depoimentos interpretativos de suas obras, isto é, com os trechos de críticos, pois entende-se que, ao comentarem sobre as obras estavam falando

também sobre aquele que as criou. Martinho não gostava de falar sobre si, tampouco sobre o que pintava, mas acreditava que o artista estava sempre personificado na obra e que se alguém tivesse de analisá-la e tecer críticas, estes seriam os próprios críticos.

1.4 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

No capítulo 2 - *Paisagem e Memória*, apresenta-se o conceito de paisagem adotado nessa dissertação, a evolução do gênero pictórico da paisagem nas artes visuais e a relação dessas “duas paisagens” com a memória espiritual e a memória do corpo. No capítulo 3 - *As trajetórias espaciais de Martinho de Haro*, adentra-se no universo biográfico de Martinho de Haro, sua trajetória profissional, artística e espacial. É apresentada um panorama com as principais obras do artista, com destaque para a pintura de paisagem, e as relações construídas por ele são abordadas. No capítulo 4 – *A cidade do artista, o artista da cidade*, é explorada ainda mais o perfil do artista, através de depoimentos de profissionais e familiares sobre Martinho e sua obra. A última parte foi dedicada a analisar e interpretar a tela “Miramar e Castelinho”. No capítulo 5 – *Considerações Finais*, estão as impressões finais sobre o trabalho, respostas sobre os questionamentos levantados e encaminhamentos sobre o tema discutido neste dissertação.

2 PAISAGEM E MEMÓRIA

No âmbito da geografia cultural, podemos dizer que a paisagem possui alma. Podemos dizer também, agora caminhando para o campo das artes visuais, que a pintura de paisagens é uma expressão da alma. Todo ser humano deposita algo de si na paisagem, assim como algo dela recebe. Existe uma interação entre sujeito e os elementos ou símbolos. Estes, segundo os geógrafos culturais, possuem um significado para a cultura que os produziu, e diversos outros significados de acordo com o sujeito. Numa sociedade dividida em classes, por exemplo, diferentes culturas atuam no espaço geográfico, o que desencadeia a formação de paisagens heterogêneas, com símbolos de várias culturas e tempos.

A cultura, portanto, assim como a economia e a política, é responsável pela produção da paisagem, pois condiciona, apesar de não determinar, a ação humana (CLAVAL, 2004). Acreditar que a cultura age através dos seres humanos, vai ao encontro do entendimento que os geógrafos culturais da escola francesa e norte-americana do final do século XIX e início do século XX tinham sobre esse conceito. Vidal de La Blache e Carl Sauer, expoentes das escolas francesa e estadunidense, respectivamente, tiveram contato com Alfred Kroeber e Robert Lowie, antropólogos que viam a cultura como uma entidade supra-orgânica, capaz de agir de forma autônoma e independente em relação aos seres humanos (DUNCAN, 2003). De acordo com esse pensamento, o ser humano seria incapaz de refletir sobre suas ações, pois a cultura agiria sobre o espaço através dele. Superada a ideia supra-orgânica, analisar paisagens significa, necessariamente, analisar os símbolos de uma cultura, seu significado e os modos e estratégias utilizados para a transmissão dos seus valores. Tal estudo considera, portanto, a materialidade e a imaterialidade da paisagem.

As variações de definição do conceito de paisagem encontradas na geografia e nas artes visuais, são justificadas pela mudança na relação dos seres humanos com seus arredores, o que, para muitos geógrafos culturais, assumiu aos poucos o seu aspecto subjetivo. O entendimento depende, pois, da perspectiva e interpretação de cada um de nós. Isso se deve fundamentalmente da experiência do sujeito com o lugar que vive, a paisagem que frequenta e percebe todos os dias, suas emoções, cultura e condição econômica e social.

Anne Cauquelin afirma que *“a paisagem é a representação de algo (natural ou não), é um conjunto de valores ordenados de certa forma que nos trazem uma visão”* (CAUQUELIN, 2007, p. 16). Para Daniels e Cosgrove, a paisagem é uma imagem cultural, *“a pictorial way of representing, structuring or symbolising surroundings”* (DANIELS e COSGROVE, 1988, p.1)². Ambas definições dão privilégio ao sentido da visão, ao contrário de Meinig (2002) que compreende que cada paisagem é composta por aquilo que está a frente dos nossos olhos, mas também por aquilo que está somente em nossas mentes. Por isso, se duas pessoas observassem a mesma paisagem e lhes fossem solicitadas uma descrição, os resultados seriam diferentes.

Poderemos concordar, certamente, que vemos muitos elementos de igual natureza - casas, estradas, árvores, colinas - em termos de aspectos tais como número, forma dimensão e cor. Mas tais fatos adquirem significado somente a partir de associações; eles precisam ser ajustados uns aos outros de acordo com um corpo coerente de ideias (MEINIG, 2002, p.35).

Diante da diversidade possível de olhares sobre a paisagem, Meinig (2002) sugere a existência de dez tipos de “perspectivas” possíveis, que variam de acordo com o interesse e visões de mundo das pessoas. De acordo com essa classificação, a paisagem pode ser compreendida como natureza, habitat, artefato, sistema, problema, riqueza, ideologia, história, lugar ou estética. A paisagem vista como lugar apresenta uma descrição interessante, pois alinha dois conceitos importantes para a geografia cultural: lugar e paisagem. O primeiro nos lembra de onde viemos, a afetividade com as origens e com o local que frequentamos, enquanto a paisagem nos situa perante o mundo e as outras culturas. Para Meinig (2002), as pessoas com essa visão seriam mais sensíveis à textura, cor, odores e sons. Ao geógrafo é possível articular com a visão da história, pois todos os mínimos detalhes possuem um significado que pode ser desvendado e servir de explicação para entender uma ideologia ou uma cultura.

Para Yi-Fu Tuan (1974), a paisagem é composta por uma totalidade, não visível, portadora do seu significado intrínseco. Essa totalidade nada mais é do que a subjetividade humana, que ao ser investigada permite a síntese da paisagem, objetivo do geógrafo cultural. A paisagem é um modo de ver o mundo, sendo este mediado pela experiência humana subjetiva (COSGROVE, 1998).

Se consideramos a experiência humana no trato da paisagem, isso significa que

2 Tradução livre: “uma forma pictórica de representar, estruturar ou simbolizar o entorno”.

podemos trabalhar as relações entre as imagens que estão em nossa mente, os objetos e experiências que vivemos no espaço. Isso não se limita aos geógrafos e sua compreensão, tampouco se dá apenas através dos procedimentos tradicionais da ciência. Essa preocupação iniciou com geógrafos como David Lowenthal, que alertou sobre a necessidade da geografia buscar novos caminhos epistemológicos (HOLZER, 2005). Lowenthal (1961) defende, portanto, um estudo geográfico que leve em consideração as concepções geográficas presentes na literatura e nas artes visuais. De acordo com essa ideia, tomamos a obra de arte de Martinho de Haro como uma concepção geográfica sua, pois sua obra manifesta a sua relação espacial.

A paisagem apresenta símbolos materiais e imateriais de diversas culturas e tempos, que estão em constante contato com as pessoas que as frequentam. Nesse sentido, existe uma espécie de hermenêutica espacial, diversa para cada um de nós. No momento em que observamos um objeto no espaço, ele nos toca de alguma forma, podendo nos trazer emoção ou algum outro tipo de sensação, produzindo um significado particular. Por isso, se pretendemos tomar um novo rumo epistemológico no trato da paisagem, isso significa inicialmente que esta não é uma condição visual mas, como procuramos exemplificar, interligada à experiência individual.

Lowenthal (1961), oferece uma boa explicação para defender a não compreensão da paisagem apenas em seus aspectos visuais. Devido à quantidade de informações dispostas no ambiente, seja numa grande cidade ou no campo, o sujeito não tem capacidade de apreender sua totalidade. Muitos são os acontecimentos, as formas, os cheiros, as cores que perpassam por nossa mente, e não seria humano acompanhar tudo. Além dessa particularidade, a paisagem é formada por elementos do presente e do passado que adquirem significados diferentes de acordo com a cultura e, portanto, o indivíduo seleciona o que “vê” a partir de seus interesses, gostos e memória.

Como nos relacionamos com todos os elementos da paisagem e estes são de tempos distintos, o passado exerce uma importância ímpar no processo de apreensão da paisagem (LOWENTHAL, 1975). A nostalgia que, invariavelmente, se faz presente nas pessoas, é desencadeada pelas formas antigas e contemporâneas na paisagem quando interagimos constantemente com estas ou quando possuem um significado importante nós. Na paisagem de Martinho de Haro alguns dos elementos nas suas telas não existiam mais no momento da produção do quadro mas, por permanecerem em sua mente, foram

expressas.

Segundo Andreotti (2013, p. 269) *“precisamos de uma paisagem que nos faça recordar continuamente do nosso passado e individualmente os nossos afetos”*. Não que isso ocorra consciente para o ser humano, ou seja, não estamos desejando o passado conscientemente. Mas é uma necessidade presente, uma vez que a familiaridade é fundamental para todo ser humano sentir-se bem onde está. Isso envolve o reconhecimento da emoção e dos nossos sentimentos que contribuem para atribuímos significados a certas paisagens.

Para exemplificar, a autora italiana faz referência a dois monumentos: primeiramente comenta sobre o memorial do *World Trade Center*, em homenagem às vítimas da destruição das Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2011, na cidade de Nova York: *“Ground Zero é realmente uma paisagem espiritual agora, porque nessa enorme cratera vazia respira a ansiedade de todo o mundo civilizado”* (ANDREOTTI, 2013, p. 271). Assim como as estátuas gigantes de Buda no Afeganistão, que adquirem significados a partir da sua construção e destruição: *“Um lugar que representa uma paisagem da arte e da memória, é uma paisagem cultural, que para alguns, paradoxalmente, se expressa após a demolição das duas estátuas”* (ANDREOTTI, 2013, p. 274). Pois bem, parece que a paisagem é compreendida a partir do espírito, imaginação e memória do indivíduo.

O homem inventou a paisagem para falar de si, portanto, é indissociável desta, denominada de paisagem cultural (ANDREOTTI, 2012). Essa paisagem cultural é formada por tudo que está dentro das pessoas, *“é uma emoção, um estado de espírito que é cultivado com a cultura interior que se torna gene, sangue”* (ANDREOTTI, 2013, p. 275).

[...] modificamos o ambiente com todos os seus elementos naturais através das nossas atividades materiais, das necessidades políticas, das instâncias econômicas, dos ordenamentos jurídicos, mas sobretudo depositamos a nossa cultura e a nossa concepção de mundo (*Weltanschauung*), o nosso modo de pensar e viver, as nossas crenças religiosas, a nossa pulsão espiritual, os nossos símbolos e valores. Todos esses elementos constituem uma ética que, com o filtro do tempo, se torna uma estética (ANDREOTTI, 2012, p.6).

Somos simultaneamente condicionados pela paisagem, traduzindo-se numa troca de influências. Formamos a paisagem e por ela somos constituídos de acordo com nossa cultura e da cultura dos seus símbolos. Estes funcionam como uma resistência e

contribuem para a manutenção e reprodução da sua cultura. Dependendo do valor que maioria das pessoas de uma cidade atribui a um símbolo, este acaba se tornando uma referência para aquela cidade, assim como a Torre Eiffel é para Paris, mesmo não tendo o mesmo significado para toda a sua população.

A paisagem ocidental, na qual inclui-se a paisagem florianopolitana de Martinho de Haro, foi fundada *“sobre uma linguagem ética e estética que conhecemos porque é elaborada da nossa história e apreendida na vivência do dia a dia”* (ANDREOTTI, 2012, p. 13). Por vezes não estamos mais conectados conceitualmente com os antepassados responsáveis pela construção de uma paisagem, mas como crescemos e convivemos com essa herança, acabamos nos sentindo integrados a ela, seja por uma força do hábito, da memória ou mesmo de estética. Quando essa herança começa a desaparecer seja por sua destruição ou substituição de símbolos de outras culturas, percebemos que nossa cultura está morrendo e, aos poucos, não nos sentimos mais familiarizados com a paisagem.

Na geografia cultural, o conceito de paisagem foi revalorizado a partir da virada cultural nos anos setenta (CORRÊA E ROSENDAHL, 2003). O indivíduo, não mais indiferente ao que está diante de si, se torna parte dos lugares que convive. Assim, a paisagem não é mais um objeto externo ao ser humano, mas o compõe, faz parte do seu ser. Isso significa que ao estudar o sujeito, descubro algo sobre a paisagem que ele vive, assim como, ao me dedicar a leitura da paisagem, descubro elementos da personalidade do indivíduo. Por isso, ao analisá-las, tomamos *“consciência do lugar que tem na construção do eu e na maneira como se situa no tempo e no espaço”* (CLAVAL, 2011, p. 237).

2.1 PAISAGEM NAS ARTES VISUAIS

Nas artes visuais o entendimento da paisagem passou por várias transformações que acompanharam mudanças das técnicas artísticas, da ciência e das relações humanas com a sociedade e o espaço até tornar-se um gênero respeitado. É um termo amplamente empregado na pintura, na literatura imaginativa, no planejamento urbano e ambiental e, por isso, pressupõe a existência de múltiplas camadas de significados. No campo da arte, a paisagem é *“uma representação imagética de grandes e abertos*

espaços, sejam eles naturais ou alterados de alguma forma pelo homem, pela sua sociedade e pela sua cultura, e o homem pode ou não, estar contido nas paisagens artísticas” (FERREIRA, 2014, p.35).

O termo que hoje atribuímos à paisagem surgiu sob a forma de *Landschap* nos Países Baixos no século XV, aplicado aos quadros que apresentam um pedaço da natureza tal como a percebemos a partir de um enquadramento, como uma janela (CLAVAL, 2011). Em alemão existe o vocábulo *Landschaft* e no inglês moderno *Landscape*, e ambos começaram a ser difundidos com o crescimento do gênero pictural, séculos antes da paisagem adquirir importância como categoria na geografia moderna no século XIX. O termo germânico tem a mesma conotação da termo holandês: unidade de ocupação humana, incluindo aí a localidade ocupada e sua vizinhança (SCHAMA, 1996). A ideia de paisagem, no entanto, teria nascido na Itália com o termo *Paesaggio* no início dos anos 1400, no mesmo momento do desenvolvimento da perspectiva pelo arquiteto e escultor italiano Filippo Brunelleschi (CAUQUELIN, 2007).

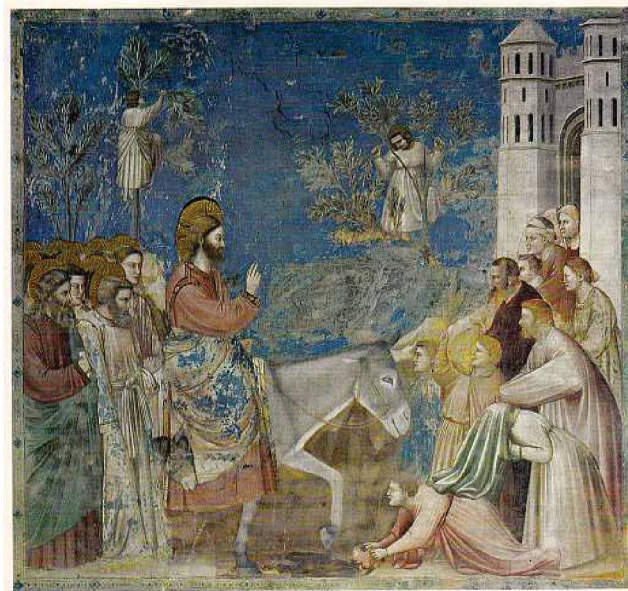
A experiência da paisagem, porém, foi vivida quase um século antes, com a subida ao monte Ventoux por Petrarca. O poeta italiano, em 1336, *“teria sido o primeiro a encontrar a fórmula da experiência paisagística no sentido próprio do termo: a da contemplação desinteressada, do lado, do mundo natural aberto ao olhar”* (BESSE, 2006, p.1-2). Diante dessa paisagem diferente do que sua visão estava acostumada a vislumbrar cotidianamente, inquietações surgem e o sujeito passa por uma reflexão sobre si.

Na Idade Média a paisagem passou a ter uma representação consistente e significativa em virtude da Igreja Católica que vislumbrou na pintura um meio para a propagação dos seus valores religiosos, tendo sido a obra de Giotto (1267-1337) um de seus expoentes (FORONE, 2014). A tela *“Christ entering Jerusalem”* (Figura 01) é um exemplo dessa paisagem. Nesse período havia a ideia de que a natureza era pecaminosa e, mesmo com atenção dispensada pelos pintores à representação real dos elementos da natureza, esta era simbolizada de forma negativa, com uma atmosfera de terror e hostilidade. Ao mesmo tempo os objetos eram vistos como verdades espirituais, isto é, tinham homologia, por exemplo, com a virtude a fidelidade.

O hábito de observar e representar simbolicamente os elementos da natureza, aos poucos alterou a conotação negativa da natureza, tornando-a, a partir do século XIII,

sinônimo do papel divino da criação e os ornamentos vegetais nos capitéis, e objetos naturais começaram a ser observados individualmente.

Figura 1 - Christ entering Jerusalem (1305-1306) - Giotto.



Fonte: The Famous Artist (2019).

Posteriormente, em direção à pintura de paisagem como gênero pictural, esses elementos individuais foram representados para simbolizar perfeição e puderam ser abrangidos pela imaginação. *“No fim da Idade Média surge então este sentimento em que a vastidão e força da natureza abrem ao espírito pensamentos perigosos, mas também nesse período, o homem descobre que pode criar um jardim interno, voltando os pensamentos a si mesmo”* (FORONE, 2014, p.23).

No fim da Idade Média, a paisagem formada por fragmentos da natureza aplicados em formas decorativas não mais satisfaz as aspirações humanas devido às novas concepções de espaço e luz, consequência de mudanças durante a Renascença, quando o ser humano passou a ser tratado como o centro do universo, fato que inaugurou uma nova fase na percepção da paisagem (EMÍDIO, 2006).

A paisagem como gênero da pintura surgiu no período de transição da Idade Média para Moderna, quando duas invenções revolucionaram a pintura: a pintura a óleo, engendrada entre os séculos XIV e XV e a perspectiva, que tornou possível a representação da realidade tridimensional numa tela (SALGUEIRO, 2001). Com a

perspectiva, os temas religiosos também começaram a ser melhor trabalhadas, sendo Albrecht Dürer (1471-1528) um dos artistas de mais destaque nesse momento e que teve Peter Bruegel, “O Velho” (c.1525-1569), como o responsável por elevar a importância da pintura de paisagem (CENE E VITTE, 2006; GOMBRICH, 2013). “Saint Jerome” (Figura 02) de Dürer e “The Dutch Proverbs” (Figura 03), de Bruegel contextualizam.

Figura 2 - Saint Jerome (1496) - Albrecht Dürer



Fonte: National Gallery (2019).

Figura 3 - The Dutch Proverbs (1559) - Peter Bruegel



Fonte: Lehrer Fortbildung (2019).

A partir do aumento do alcance das percepções físicas devido à perspectiva e à luz, a paisagem se torna mais objetiva e próxima do real. *“É com essa percepção que a primeira peça de topografia em arte, representando uma paisagem real em pormenor, é concebida. A obra é do suíço Konrad Witz, e é o fundo do quadro “A pesca milagrosa de 1444””* (FORONE, 2014, p. 26), obra apresentada na figura 04. São obras que não mais expressam o ser humano submisso à natureza, amedrontado, apequenado, mas aspiram uma harmonia entre ambos através da ilustração de temas religiosos, históricos ou poéticos (EMÍDIO, 2006). A paisagem se torna pitoresca com a adição de elementos que não fazem parte da sua paisagem objetiva.

Figura 4 - A Pesca Milagrosa (1443-144) - Konrad Witz



Fonte: Web Gallery of Art (2019).

A natureza voltou a ser representada com símbolos destacando o seu lado misterioso após o século XVI, assim como era no período medieval, porém agora com o uso das técnicas da perspectiva e da pintura a óleo (FORONE, 2014). Os elementos da natureza foram aplicados para aludir sentimentos de horror, maldade e fúria. No século XVII, a poesia e inspiração foram absorvidas para as pinturas de paisagens e nessas

telas era possível notar uma relação harmônica entre os seres humanos e a natureza, o que seria possível caso a sociedade permanecesse primitiva. Novamente temos alusão ao divino.

Nas pinturas dessa época, além das minuciosas histórias escondidas por trás das pinturas religiosas, mostra essa presença de deus não como algo extraordinário e distinto na paisagem, mas como a realidade da alma humana. A inclusão do divino no mundo real não é visto como uma profanação, mas como sendo sagrado tudo o que é natural (FORONE, 2014, p.27).

Nessa paisagem buscou-se primeiramente, através das cores, tornar o primeiro plano castanho, a distância média verde e o fundo na cor azul (CENE E VITTE, 2006). A obra de Claude Lorrain (1600-1682), "Pastoral Landscape" (Figura 05) pode ser tomada como uma referência a esse tipo de paisagem (FORONE, 2014).

Figura 5 - Pastoral Landscape (1677) - Claude Lorrain



Fonte: Kimbell Art Museum (2019).

A pintura de paisagem no século XIX apresentou muitas variações em relação a ideia de paisagem oriunda da experiência de Petrarca na subida ao Monte Ventoux. Os artistas já tinham se convencido da estética das paisagens anteriores e queriam

experimentalizar outras técnicas, especialmente na aplicação de luzes (GOMBRICH, 2013). John Constable (1776-1837), por exemplo, preferiu representar ambientes rústicos, pois seriam nesses lugares em que os detalhes elementares poderiam ser contemplados e então pintados nas telas, onde as cores escuras eram mais exploradas. Isso pode ser percebido na tela “The Hay Wain” (Figura 06) (FORONE, 2014).

Figura 6 - The Hay Wain (1821) - John Constable



Fonte: National Gallery (2019b).

A técnica e modo de ver a natureza continuaram sendo aperfeiçoadas em Gustave Courbet (1819-1877). Em sua obra “Valley of the Loue” (Figura 07), o pintor realista francês, desenvolveu um estilo que mistura a expressão da natureza com técnicas de efeito com o intuito de desencadear sensações no observador, não pintando necessariamente o que estava na paisagem objetiva. Essa técnica não era aplicada, por exemplo, por Claude Monet (1840-1926), que fez parte dos representantes do naturalismo mais completo que esteve em voga entre 1860 e 1874 e que produziam telas semelhantes às impressões visuais em termos de luzes e tons (FORONE, 2014).

O impressionismo nasceu na França, em 1870, a partir de experiências e observações sobre um mesmo tema, empreendidas por Monet e Renoir (1841-1919)

(FORONE, 2014). O primeiro tinha plena confiança no naturalismo e tentou provar que o objeto pintado não tinha tanta importância quanto a sensação de luz emitida por ele, como vemos na obra “Boulevard des Capucines” (Figura 08).

Figura 7 - Valley of the Loue (1835-1826) - Gustave Courbet



Fonte: Wikiart (2019)

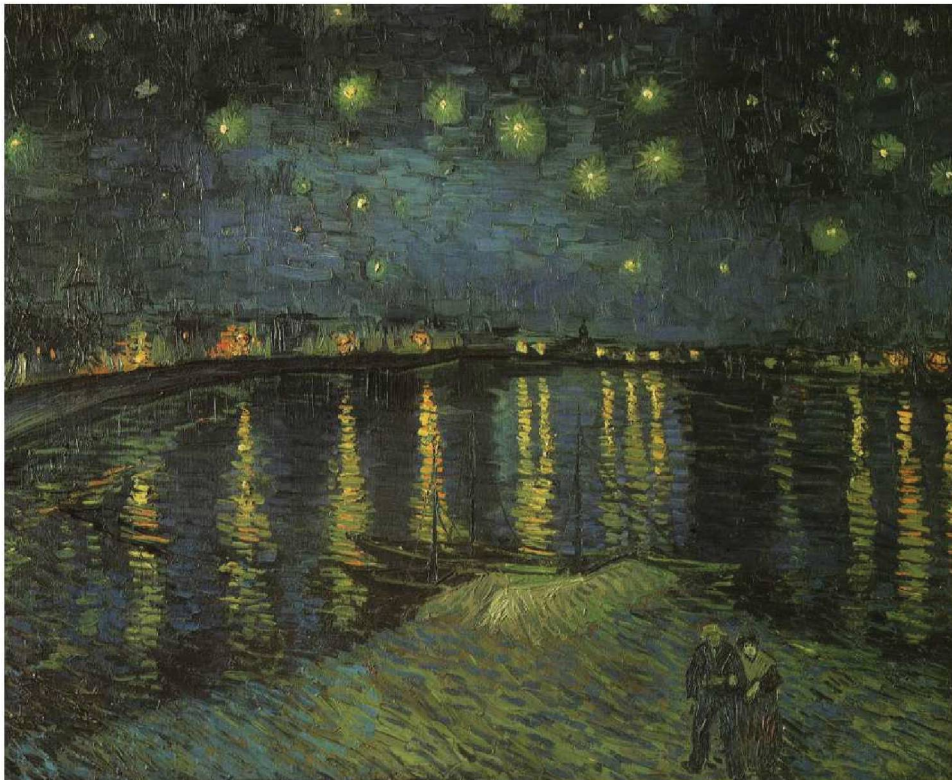
Figura 8 - Boulevard des Capucines (1873-1874) - Claude Monet



Fonte: Claude Monet Gallery (2019).

Como resultado o impressionismo trouxe uma maneira de se ver as cores nas sombras e as luzes na paisagem (FERREIRA, 2014). William Turner (1775-1851) e Van Gogh (1853-1890), foram pintores que se inspiravam em paisagens dos países mediterrâneos, seduzidos pela quantidade e qualidade de luz. A obra “Starry Night Over the Rhone” (Figura 09) exemplifica o estilo do pintor neerlandês. Ambos não tomam mais como base a visão natural e sim apenas luzes e cores para produzir sensações muito semelhantes da natureza. Após a morte de Turner, Van Gogh retoma o naturalismo em busca, cada vez mais, pela absorção da natureza em suas obras, caracterizando-o como pintor pós-impressionista.

Figura 9 - Starry Night Over the Rhone (1888) - Van Gogh



Fonte: Van Gogh Gallery (2019).

No fim do século XIX a imaginação e a observação de outras pinturas substituem a necessidade de estar *in loco* para pintar (FORONE, 2014). Paul Cézanne (1839-1906), outro pós-impressionista, apresenta em suas pinturas a solidez de objetos, suas cores e formas (GOMBRICH, 2013). Destaque para “Dr. Gachet House” (Figura 10), na qual as

formas geométricas não eram o próprio espaço mas sim maneiras de pensar o espaço, ou seja, o resultado de uma relação (ARGAN, 1993).

Figura 10 - Dr. Gachet House (1873) - Paul Cézanne



Fonte: Paul Cézanne (2019).

O século XX é o período de efervescência de várias vanguardas que tentam cortar os laços com a tradição, arte mimética e a necessidade de se pintar objetivamente (FERREIRA, 2014). Tal mudança vai ao encontro desse movimento contra corrente mas também da invenção da fotografia, que permite fazer a “cópia” da natureza. O cubismo, por exemplo, nasce nesse período, e representa uma corrente que deixou de tomar a natureza na sua forma objetiva, a partir da representação geométrica e do uso de cores variadas, pois só assim seria possível despertar sensações diferentes (ARGAN, 1993).

As “sensações diferentes” são também uma ambição dos modernistas brasileiros que promoveram a Semana de Arte Moderna de 1922. Influenciados pelos movimentos modernistas europeus, seus promotores queriam desvencilhar-se do academicismo reinante, produzir uma arte com a “cara” do Brasil. Martinho de Haro insere-se nesse

momento, bem verdade que não tomando partido de uma ruptura com a pintura clássica, como os modernistas de 22 desejavam. Foi muito mais um modernista que buscava a liberdade de expressão e o livre ofício do artista plástico. A paisagem, diante dessa conjuntura, não deixou de existir, apenas deixou de ser representada como uma paisagem meramente realista, histórica ou mimética. O artista continua a criar suas relações com o espaço e alguns como Martinho de Haro, pintam paisagens que expressam essas relações, isto é, uma paisagem pessoal e intimista.

2.2 MEMÓRIA E SUA INFLUÊNCIA SOBRE A PAISAGEM

Se a memória faz parte da construção e da experiência individual e coletiva da paisagem, isso acontece a partir de seleções de cenas passadas que nos são mais interessantes (LOWENTHAL, 1975). Ao nos recordarmos do passado, esquecemos outros acontecimentos e imaginamos outros. Não somos capazes de apreender todas as informações que nos são comunicadas na paisagem e, eventualmente, alteramos as lembranças quando adquirimos novo conhecimento ou experiência.

A paisagem não se resume ao sentido da visão. Podemos senti-la, cheirá-la e ouvi-la, mas as lembranças que guardamos desses momentos são, de alguma forma, gravadas em nossa mente como imagens. Mesmo ao passarmos por uma floricultura e sentirmos o aroma de uma flor que nos traz a lembrança do perfume de uma pessoa querida, uma imagem do momento que vivemos isso com aquela pessoa será projetada por nosso cérebro.

Onde quer que estejamos, nós percebemos e sentimos o que acontece ao nosso redor através do nosso corpo que, por sua vez, retém a experiência na memória como imagens (BERGSON, 1999). Estas se dividem entre as que constituem o primeiro sistema e aquelas do segundo sistema. No primeiro estão todas as imagens que não temos consciência, ao contrário das do segundo, “guardadas” por causa do nosso corpo em virtude de sua utilidade para ações práticas do dia a dia (BERGSON, 1999).

No entanto, as imagens do segundo sistema são apenas imagens “recortadas” daquelas que estão no primeiro, pois respondem ao nosso interesse, o que nos aproxima das ideias de Lowenthal (1975) sobre a nostalgia, quando este afirma que algumas cenas são apagadas. O mesmo acontece no segundo sistema de Bergson, pois as imagens do

primeiro foram recortadas para virem à nossa consciência a partir da necessidade de ação nossa e *“o que é preciso para obter essa conversão não é iluminar o objeto, mas ao contrário, obscurecer certos lados dele, diminuí-lo da maior parte de si mesmo”* (BERGSON, 1999, p. 33).

No segundo sistema de imagens, a percepção é consciente, isto é, a afecção do objeto sobre o ser humano não resulta em uma resposta motora imediata. Isso ocorre por causa do cérebro que, ao receber uma nova informação, hesita antes de distribuí-la ao mecanismo motor mais adequado. Portanto, o ser humano reflete sobre a ação antes de praticá-la. Quanto mais rápida a resposta ao estímulo, menor é a percepção consciente e quanto mais “suspensa” a resposta, ou seja, quanto mais tempo levar para o ser vivo emitir uma resposta motora, mais ampla é a percepção consciente (BERGSON, 1999).

Quando somos afetados pelo mesmo objeto muitas vezes, o acesso de nosso cérebro ao mecanismo motor responsável por devolver uma ação se dá de forma mais rápida. Isso constitui o que Bergson (1999) denomina de memória do corpo ou hábito. Quanto mais repetimos um movimento, mais adaptados nos tornamos na vida, por isso sua importância. Mas o hábito é ajudado pela memória propriamente dita, que registra todos os acontecimentos em nossa vida. Essa memória é de natureza espiritual, acessada através da lembrança e não da percepção, pois não é uma ação, mas ela contribui também nas ações úteis, enquanto que aquelas que não tem utilidade para isso, são descartadas pelo hábito. Dito isso, chegamos à uma primeira conclusão: não conseguimos acessar a memória espiritual em virtude das necessidades da ação, que impedem o nosso acesso àquelas lembranças não utilitárias.

Apesar disso, como a lembrança está vinculada a memória espiritual, sua existência é eterna, ou seja, o passado não deixa de existir. As lembranças “inúteis” do passado, denominada por Bergson (1999) como “lembranças puras”, são imagens que só chegam à nossa consciência com a sua atualização por conta de não serem “úteis” à consciência.

[...] nossa repugnância em conceber estados psicológicos inconscientes se deve sobretudo a tomarmos a consciência como a propriedade essencial dos estados psicológicos, de sorte que um estado psicológico não poderia deixar de ser consciente sem deixar de existir. Mas, se a consciência não é mais que a marca característica do presente, ou seja, do atualmente vivido, ou seja, enfim, do que age, então o que não age poderá deixar de pertencer à consciência sem deixar necessariamente de existir de algum modo (BERGSON, 1999, p. 165).

Andreotti (2013) e Lowenthal (1975) afirmam que as formas do passado contribuem para a formação de significados sobre as paisagens do presente, enquanto que a nostalgia pode ser alterada a partir do que vemos hoje. Há uma interdependência entre passado e presente que Bergson (1999) credita à memória espiritual, pois esta registra cada acontecimento vivido por nós. Se não temos consciência de tudo que nos aparece no dia a dia, o passado é contemporâneo ao presente e cabe à memória espiritual organizar nossos acontecimentos que, quiçá um dia, serão acessados pela nossa lembrança. Consciente ou não, a memória está lá e contribui para a formação de nosso caráter (BERGSON, 1999).

As lembranças não utilitárias, constantemente inibidas pelo hábito, são acessadas quando há um “afrouxamento” do sistema sensório-motor, responsável pelas ações utilitárias (BERGSON, 1999). Somente assim é possível atualizar as imagens dessa lembrança inibida, que esta sempre disponível para vir à nossa consciência. Para alcançar esse “estado” de “afrouxamento” e assim perder o interesse por ações, precisamos atingir uma vida do sonho, possível através do sono. Apenas quando dormimos conseguimos deixar de ficar atentos ao que acontece ao nosso redor e então imagens da nossa memória espiritual encontram caminhos para serem atualizadas (BERGSON, 1999).

A percepção e a lembrança são extremos de uma tensão, e hora estamos deslocados para mais um lado dessa linha. Essa ideia é interessante ao pensarmos que Bergson (1999) entende que a nossa capacidade de criação está mais próxima ao extremo do sonho, ou seja, da memória espiritual e da lembrança: *“O primeiro [extremo do sonho] se traduz pela lembrança das diferenças, o segundo [extremo da ação], pela percepção das semelhanças: na confluência das duas correntes aparece a ideia geral”* (BERGSON, 1999, p. 182). Enquanto num lado existe a busca pela diferença e reflexão, no outro há homogeneização e busca pela ação. Isso significa que, quanto mais próximos estamos da ação, generalizamos mais e o inverso é verdadeiro: se nossa vida mental está mais próxima do sonho, mais singular é a lembrança pois ocorre uma dilatação da memória por nos desprendermos da vigília (BERGSON, 1999). O que está no passado “sobe” à nossa consciência.

O passado, por sua vez, está relacionado com o reconhecimento atento das imagens através de um movimento vertical, no qual uma imagem lembrança do objeto nos

leva às outras, enriquecendo nossa percepção cada vez mais. *“O reconhecimento atento, dizíamos, é um verdadeiro circuito, em que o objeto exterior nos entrega partes cada vez mais profundas de si mesmo a medida que nossa memória, simetricamente colocada, adquire uma tensão mais alta para projetar nele suas lembranças”* (BERGSON, 1999, p. 133). Trata-se de uma atitude que pode ser controlada, pois aos poucos o indivíduo encontra, de acordo com seus interesses, um ponto na linha de tensão entre a percepção e a lembrança.

Aplicada à paisagem, a tese de Bergson contribui para enriquecer o papel da memória na descrição, análise, interpretação e construção das paisagens, objetivas ou não. A familiaridade com a paisagem relaciona-se com o nível de tensão entre a percepção e a lembrança, o que faz com que, em muitos momentos, deixemos de enxergar ou sentir o que está diante de nós. Não nos deixamos levar por todas as imagens que perpassam por nossos olhos, insistentes que somos em manter a consciência. Na pintura de paisagem a tensão se faz também presente se tomamos essa tipo de obra como testemunho do artista e sua relação espacial. E o nível de detalhes da obra ou a repetição de uma mesma cena cada vez com mais detalhes, nos permite supor que a capacidade do artista em atingir a vida do sonho é maior e o significado daquilo expresso na tela, riquíssimo.

3 AS TRAJETÓRIAS ESPACIAIS DE MARTINHO DE HARO

Encontrar o significado de uma obra de arte, segundo Panofsky (1979), depende do cumprimento das três etapas fundamentais do método iconológico, já adiantadas anteriormente: a descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e a interpretação iconológica, sendo esta última a grande contribuição do autor alemão que atentou para a necessidade de considerar o artista nesse processo. Portanto, a personalidade, visão de mundo e influências do artista são relevantes para compreender o significado da obra. Considerando esse pressuposto, fica claro que encontrar o significado nas obras de Martinho de Haro, envolve a tarefa arqueológica de reunir informações, documentos e relatos sobre suas obras e, principalmente, sobre o perfil do artista.

Essa tarefa arqueológica, no entanto, presume que todos os elementos presentes na obra de arte têm motivo específico, pré-determinado pelo artista, que teria então hesitado sobre a representação de cada elemento da paisagem. Apesar disso ser plausível, nos parece que obras modernas como a de Martinho de Haro, caracterizado por alguns críticos como um fauvista suave, como Dufy³ (AQUINO, 1977), representam formas que surgem de maneira mais espontânea, sem uma reflexão demorada do artista sobre sua inclusão ou não. Nada mais que moderno, uma vez que ideia dos modernistas, tanto daqueles da Semana de 1922 como do grupo tardio da década de 1930, era romper com o tradicionalismo da arte, almejando uma liberdade prática e poética na arte (MAKOWIECKY, 2012).

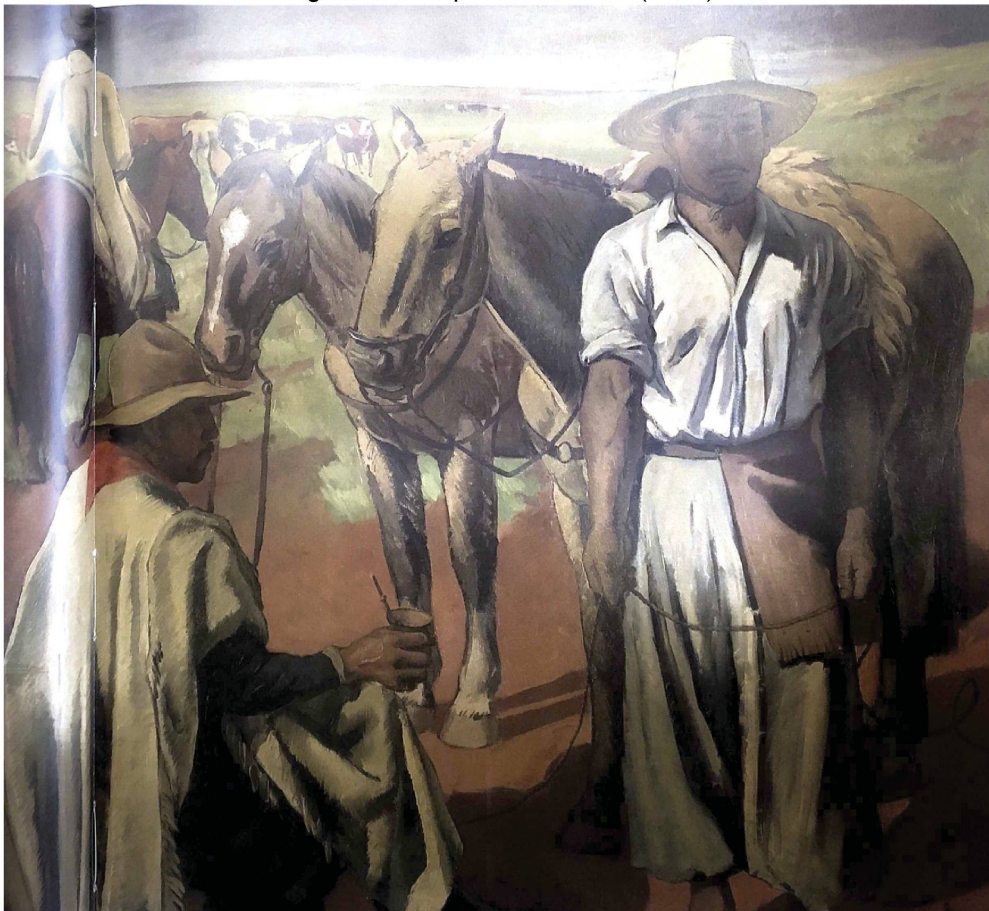
Tal atitude modernista certamente não elimina a busca pelo significado, mas o multiplica: falamos agora de muitos significados da mesma obra, variados não só entre artista e expectadores mas também entre estes últimos. Esse tema ao mesmo tempo que apresenta relevância para o campo das artes visuais e da psicologia abre caminho para a discussão na geografia ao refletirmos sobre as relações espaciais criadas pelo artista com os lugares que representou nas suas obras. Na obra “Depois do Rodeio” (Figura 11), por exemplo, criada por Martinho de Haro para participar do Salão Nacional de Belas Artes de 1937 vemos, no primeiro plano, homens com vestimentas gaúchas, um deles inclusive segura uma cuia, acompanhados de seus cavalos. No segundo plano é possível perceber

3 Raoul Dufy (1877-1953) foi um pintor francês, conhecido como “pintor das cores alegres”. Influenciado por Van Gogh e os impressionistas, teve também contato com Matisse, no início dos século XX, o que o fez migrar para o fauvismo, corrente que seguiu até o fim de sua vida.

um pequeno rebanho de bois que repousam num campo aberto. A obra teve repercussão nacional em virtude de ser premiada no salão e, segundo parte da imprensa catarinense:

Em “Depois do Rodeio”, tela premiada, há forte definição de ambiente, e o tropeiro que a gente vê, no plano primeiro dessa obra valiosa, é à figura cavalheiresca e representativa de uma raça, cheia de força, de audácia e de bravura. Aquele quadro é um alto hino panteísta de profundo sentimento brasileiros e o Artista, que incluiu em sua bagagem, poderá defini-lo como aspecto formativo de nossa gente, que herdeira do espírito aventureiro e bravio das conquistas bandeirantes se reafirmou, séculos através, na galhardia do homem simples das nossas serras (UM..., 1937, p.1).

Figura 11 - Depois do Rodeio (1937)



Fonte: Haro et. al (2007).

O devaneio do trecho da matéria acima do jornal catarinense “A República”, distante de considerarmos uma fantasia do periódico, é um exemplo da receptiva atenção dada ao artista catarinense pela imprensa do seu estado natal, fato que se explica fundamentalmente pelas suas realizações e por ter sido pensionista do Estado de Santa

Catarina enquanto frequentava a ENBA, no Rio de Janeiro. Como veremos, frequentemente Martinho de Haro era mencionado nos jornais catarinenses, desde o início de sua atividade artística até o fim de sua vida.

A obra “Depois do Rodeio”, então vencedora do Salão de 1937 e que rendeu ao artista o Prêmio Viagem ao Exterior, exprime uma relação espacial entre Martinho e a Serra Catarinense, região da sua família e onde viveu ininterruptamente até seus 19 anos de idade (AYALA, 1986). Essa relação envolve a experiência única do artista com aquele lugar, espaço e paisagem, a afetividade criada e a lembrança dessa experiência. Infelizmente, apenas uma única vez Martinho fez referência à obra vencedora quando comentou sobre o porquê de pintar Florianópolis, cidade que escolheria para viver na década de 1940:

O isolamento em minha ilha manteve-me de resto intacto o mundo das ideias, embora a custo de qualquer pretensão à popularidade. Gosto de pintar Florianópolis porque fui seduzido pela sua beleza natural, sua magia e sabor colonial, no sentido de sua memória. Sinto-me integrado em seu espírito, tudo isto sem esquecer minhas origens serranas, onde já tive belas inspirações, como foi o caso do quadro “Depois do Rodeio”, que me deu o “Prêmio Viagem à Europa” (AYALA, 1986, p. 4)

Em referência aos seus anos de infância e juventude, Martinho afirmou que o planalto serrano era palco de embates entre forças do Estado, jagunços e outros civis armados, e que se dedicava a desenhar esses acontecimentos. Seu filho, Rodrigo de Haro, revelou que seu pai sentia-se realmente integrado ao espírito da ilha, pois *“tinha carinho por suas ruas, conhecia cada mancha de umidade nos beirais dos velhos sobrados. Observava-os, tocava-lhes a rugosa espessura, avaliava-lhes a resistência. Desvelava-se”* (HARO, 2002, p. 245). Para Rodrigo, primogênito de Martinho, poeta e também artista plástico, seu pai era Florianópolis. Não podemos, pois, deixar de enxergar a obra de Martinho como um todo do seu próprio ser. Ao mesmo tempo em que nos oferece elementos para recordar a história da cidade, é um baú de alegria, melancolia, nostalgia e memória de um sujeito que respirou, sentiu e percebeu Florianópolis intensamente.

3.1 DA ILHA À SERRA, POR PARIS E RIO DE JANEIRO

A paisagem de Martinho de Haro alcança a iminência da grande música de

câmera. Sua linguagem expressa qualidades sem paralelos na pintura brasileira. Faz, por obra de transposição intelectual e afetiva, sua Ithaca integrar-se ao mapa universal das Cidades da Anima, onde lado a lado, se cotejam, para sempre as Londres enevoadas de Turner, com o porto do Havre de Albert Marquet e a mais lírica aldeia da pintura universal, onde os violinistas se exercitam nos telhados, a Vitebsk do anjo que se chama Marc Chagal (HARO, 2002, p. 244).

As paisagens de Martinho de Haro, gênero que se dedicou especialmente a partir do momento em que decidiu se exilar na Ilha de Santa Catarina, são aclamadas até hoje por críticos de arte como sendo aquelas que melhor revelam a romântica Desterro, época de atmosfera provinciana, com seu centro formado por casarios açorianos, onde era possível ouvir os assobios dos barcos que chegavam ao seu porto e sentir o forte aroma dos peixes no mercado. Seu reconhecimento em Santa Catarina é inegável e existem algumas publicações póstumas sobre a trajetória do artista. Em 2007, centenário de nascimento de Martinho de Haro, foi instalada uma exposição permanente com suas principais obras no MASC, em uma sala batizada com seu nome. Ainda nesse ano foi feita apresentada no mesmo museu uma retrospectiva de sua vida. Tais homenagens foram organizadas por uma Comissão do Centenário de Martinho de Haro criada pela FCC em 2006. Segundo essa comissão, a sua criação era um reconhecimento ao trabalho do artista que representa o ponto alto do modernismo catarinense (HARO et al. 2007).

Para a referida comissão Martinho encontrou em Florianópolis o lugar ideal para desenvolver sua arte. Para muitos, recusar continuar no Rio de Janeiro foi um ato corajoso, pois era um dos núcleos artísticos mais importantes do país e, escolher a capital catarinense na década de 1940, onde mal se ouvia falar de arte moderna, foi uma atitude vista como arriscada que poderia comprometer sua arte (ANDRADE FILHO, 2007). Mas o tempo passou e o nosso poeta da paisagem provaria que seu talento poderia ser mantido e sua técnica desenvolvida mesmo na pequena ilha do litoral catarinense.

Aqui, arriscando ambivalente isolamento, ele construiu o roteiro exemplar e luminoso, na medida inversamente proporcional aos espetáculos retóricos da pintura. Foi buscar com manualidade espiritual (e, além disso, espirituosa) o domínio das harmonias diáfanas; o registro de transparências moventes que superaram as de seus possíveis inspiradores, aqueles epígonos de um fauvismo depurado que retornam, como Marquet, abandonando os rugidos da cor, à análise das nuances e da transitoriedade, das sugestões atmosféricas. Arte fascinante como o sorriso, aderente como à solicitude, estimulante como a descoberta. [...] Nas pinturas de Martinho, os espaços são dinamizados apenas pela surpresa dos enquadramentos, pela inventividade dos signos compositivos e pela gestualidade braquigráfica, responsável pelos mais incríveis céus e pelas mais reverberantes

águas da pintura nacional, ou mesmo internacional (ANDRADE FILHO apud CORRÊA NETO, 2007, p. 291)

Depois de sua morte em 1985, Martinho de Haro foi celebrado em homenagens e exposições: em 2005, dezessete de suas telas foram expostas na coletiva da ACAP, no MASC; em 2001, seu filho Rodrigo de Haro proferiu a conferência “Martinho de Haro, o Poeta da Paisagem”, no IHGSC em Florianópolis; em 1999 foram expostos seus desenhos e gravuras pertencentes ao acervo do Museu Victor Meirelles, em Florianópolis; em 1995 a Caixa Econômica Federal expôs seus trabalhos na sua sede, em Florianópolis, mesmo ano da exposição “Infinitamente...Martinho de Haro”, com mais de trinta e uma pinturas do artista, sediada no MASC. No ano anterior, treze desenhos e dez serigrafias de Martinho são exibidos no Museu Victor Meirelles, com curadoria de Rodrigo de Haro; em 1989 inaugurou-se o Espaço Permanente Martinho de Haro no MASC, como a exposição de trinta e cinco obras; 1986, um ano depois de sua morte, foi publicado um livro em comemoração aos 80 anos de seu nascimento intitulado “Martinho de Haro” e foi homenageado em retrospectiva póstuma com cento e oito obras, entre pinturas e desenhos, no MASC (HARO et al, 2007). No catálogo da exposição, estava o seguinte texto:

Tanto Meirelles como Martinho receberam o mais cobiçado prêmio oficial concedido a artistas do país: o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro. Ambos estudaram na Europa com grandes mestres e ambos voltaram ao Brasil para aqui realizarem a parte mais importante de suas obras. A diferença entre os dois - além das marcas que cada um deixou na própria pintura, coerentes com a época em que viveram - está um dado aparentemente banal: o domicílio. Se Victor permaneceu no Rio de Janeiro, Martinho recolheu-se a seu Estado natal, longe dos grandes centros brasileiros responsáveis pela divulgação maciça do fazer artístico. Isto, evidentemente, não prejudicou em nada à excelência de sua obra. Diminuiu apenas a merecida repercussão nacional de uma pintura que espera uma revisão crítica. Tímido por natureza, Martinho de Haro não quis envolver-se com o brilho e as facilidades da cidade grande, onde o campo é mais propício ao cultivo da celebridade. Preferiu ficar aqui e aqui construir uma obra da qual esta exposição é um resumo diminuto, embora bastante expressivo (CORRÊA NETO, 2007, p. 288)

A passagem acima fornece algumas informações curiosas sobre a trajetória artística de Martinho. Apesar de se desconhecer qualquer referência sua sobre Victor Meirelles, durante muito tempo foi comparado com este pela imprensa e críticos de arte catarinenses. Assim que emergiu publicamente, no fim da década de 1920, depositou-se sobre o jovem Martinho grande expectativa: “*Teremos, assim, nessa radiosa mocidade*

que se afirma victoriosa, em futuro não remoto, um digno sucessor do glorioso prestígio de Victor Meirelles” (EXPOSIÇÃO..., 1927, p.2). Considerado um dos maiores pintores do Estado, Meirelles nasceu em 1832 e faleceu cinco anos antes do nascimento de Martinho. Além de pintor, foi desenhista e professor, frequentou a AIBA, no Rio de Janeiro, viajou a Europa para estudar e ficou conhecido por seus quadros históricos, retratos e panoramas, sendo a “Primeira Missa no Brasil” (Figura 12), exposta no Salão de Paris em 1861, sua obra mais conhecida (MUSEU VICTOR MEIRELLES, 2019).

A comparação, no entanto, sempre ficou em nível de importância e relevância para Santa Catarina, pois desde a morte de Victor Meirelles entendia-se que os catarinenses não tinham mais nenhum nome artístico importante, o que prejudicava a reputação da cultura barriga-verde. O estilo de ambos não se assemelhava, apesar de pintarem também paisagens. Sobre a obra de Meirelles, *“está toda ela impregnada de tecnicismo. Mas no caso de Martinho, como no de Eduardo Dias, outro grande expoente da nossa pintura, temos que falar em termos de “sensibilidade” e de “vivência” de “métier”, e seguindo essa trilha é que, sobre ele, chegaremos a alguma dedução clara”* (ALVES, 1964, p.7).

Figura 12 - A Primeira Missa no Brasil (1860) - Victor Meirelles

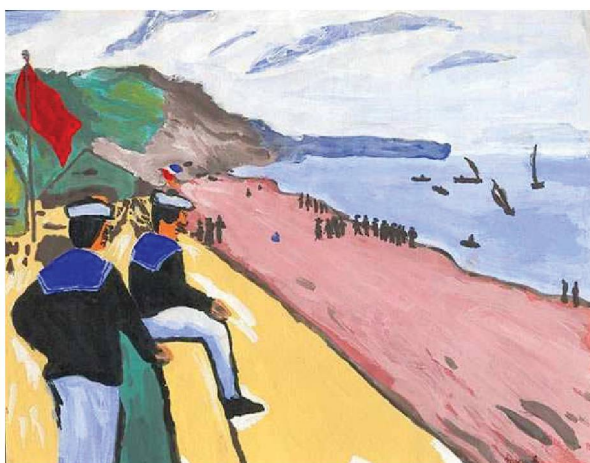


Fonte: Museu Victor Meirelles (2019).

A diferença é clara ao recordamos que críticos o associam ao fauvismo, primeira vanguarda artística do século XX, dedicada a romper com a tradição acadêmica francesa. Seus percursores incluem Albert Marquet, Henri Manguin, Othon Friesz, Andre Derain e Raoul Dufy. Henri Matisse também fez parte dessa vanguarda, que entendia que o uso da cor não dependia da forma, tampouco deveria ser adequada aos objetos. (FAUVISMO, 2019). Influenciados pelas experiências de Van Gogh e Gauguin, seus adeptos buscam a liberdade, por exemplo, de se pintar o céu com alguma cor que não seja azul, o que se aplicava para vários outros elementos da natureza e objetos artificiais, representados então com cores e formas que se diferenciavam da “realidade”. A primeira vez que esses artistas se manifestaram foi no início do século XX. *“Em 1905, houve em Paris uma exposição de um grupo de jovens pintores que ficariam conhecidos como Les Fauves - “as feras”, ou “os selvagens”. O nome devia-se ao seu aberto desprezo pelas formas da natureza e seu pendor para as cores violentas”* (GOMBRICH, 2013, p. 442)

As obras de Albert Marquet⁴ (Figura 13), Othon Friesz (Figura 14), Raoul Dufy (Figura 15), com o qual Martinho era comparado e de Matisse⁵ (Figura 16), são exemplos que contribuem para compreender o estilo dessa breve vanguarda que teve seus anos de ouro entre 1904 e 1908 (ARGAN, 1993).

Figura 13 - La Plage de fecamp (1906) - Albert Marquet



Fonte: Fauvismo (2019).

4 Albert Marquet (1875-1947), pintor fauve francês que, junto com Henri Matisse e Othon Friesz, exibiu algumas obras no *Salon d'Automne* que impressionaram os críticos pelas fortes tonalidades e luz. A partir de 1907 produziu uma série de pinturas de vistas de cidades francesas.

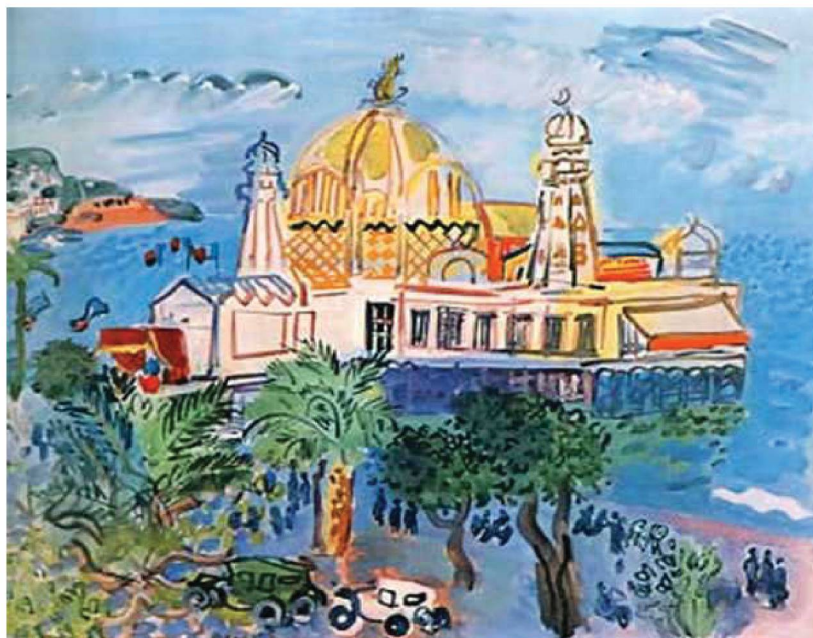
5 Henri Matisse (1869-1954), pintor francês, elegeu, em suas obras, a cor como principal forma de expressão, após ter mudado seu estilo depois de conhecer as obras de Van Gogh.

Figura 14 - The Port of Anvers (1906) - Othon Friesz



Fonte: Fauvismo (2019).

Figura 15 - O Casino de Nice (1929) - Raoul Dufy



Fonte: Fauvismo (2019).

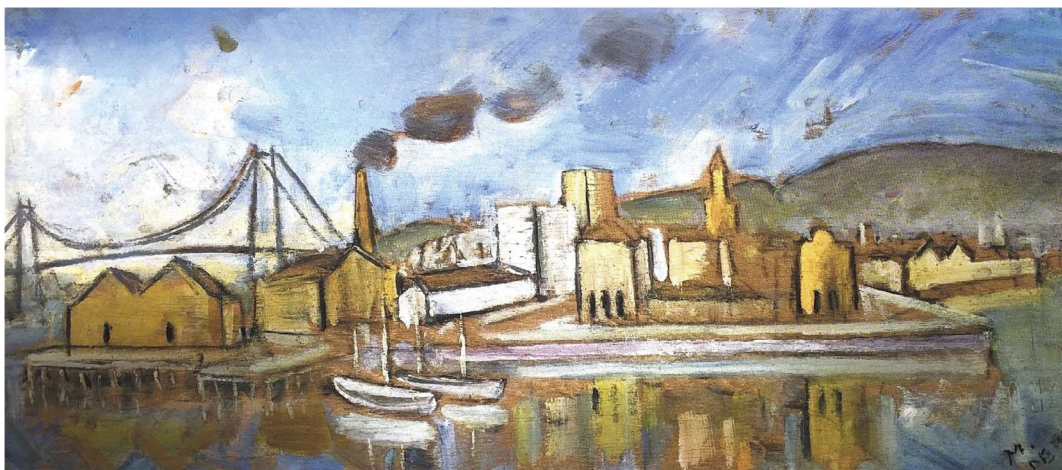
Figura 16 - Young Woman at the Window, Sunset (1921) - Henri Matisse



Fonte: Fauvismo (2019).

Percebe-se que as cores são vivas, os céus fogem do banal e as pinceladas parecem intensas, fortes. Para Martinho, o centro de Florianópolis tinha uma luminosidade que o interessava por demais. Uma luminosidade muito semelhante àquela presente nas obras dos fauvistas franceses, o que certamente se deve ao seu período em Paris quando frequentou o curso de Othon Friesz (MAKOWIECKY, 2012). A obra “Cais Rita Maria” (Figura 17) apresenta características do fauvismo.

Figura 17 - Cais Rita Maria (1975-1980)



Fonte: Correa Neto (2007).

Nessa paisagem está presente um espaço que Martinho de Haro se dedicou durante boa parte de sua vida em Florianópolis e que foi alvo de suas pinceladas em muitas obras. Para os que pouco conhecem a cidade, talvez só consigam reconhecê-la pelo desenho da Ponte Hercílio Luz, a histórica icônica ponte pênsil da cidade, inaugurada em 1926 mas que desde 1991 está fechada. No primeiro plano é possível perceber os reflexos das edificações em águas de variadas tonalidades, dois barcos a vela na cor branca, trapiches, uma chaminé que expelle uma fumaça escura, uma outra edificação térrea, de telhados esverdeados ao lado de um prédio esbranquiçado, que por sua vez é vizinho de um prédio ainda maior. Do outro lado da rua um conjunto de casarios açorianos, onde é possível observar a torre de uma igreja. Num plano secundário mais edificações em tons amarelados na beira do mar. Essa direção nos leva ao antigo porto da cidade. Por fim, no último plano temos os morros do centro, atualmente subdivididos em diversas comunidades como, “Morro da Cruz” e “Morro da Caixa” e “Morro do Céu”.

O ponto de vista do observador dessa paisagem é o meio do mar, nesse caso a baía sul da Ilha de Santa Catarina. Esse dado, longe de ser irrelevante, é associado a imaginação do artista, mas também as suas aventuras na água, pois algumas vezes percorreu a baía de barco para gravar em sua memória e anotações, ângulos diversos para, mais tarde, em seu ateliê, transformar a lembrança em arte (ANDRADE FILHO, 2007). Sobre seus métodos e técnicas Martinho utilizou sobre folhas de eucatex, de ambos os lados, além da telas e:

De acordo com o costume pós-impressionista, desenvolvia as pinturas no ateliê, após anotações meticulosas que realizava fora. [...] Martinho não é um experimentalista sistemático, um pesquisador de carteirinha. Felizmente, porque teve assim oportunidade de, ao longo do tempo, incorporando descobertas, lograr uma prospecção mais serena da visualidade pictórica, sem os altos-e-baixos, sem os aqui-e-acolás que distinguem, não raras vezes, com resultados discutíveis, alguns de seus contemporâneos [...]. O excesso de preocupação com a pesquisa se converte em “pesquisismo”. [...] Com muito risco o ineditismo a todo custo reflui e produz academismos do moderno. Ou pinturas sem almas (ANDRADE FILHO, 2007, p 46.).

As pinturas com alma de Martinho, revelam uma paisagem nostálgica, a qual ele estava inserido desde 1942, quando escolheu viver em Florianópolis. Um conhecedor da paisagem da capital catarinense, ao verificar a data da maioria das paisagens do artista catarinense, certamente reparará que existem formas ausentes. Isso acontece em Martinho de Haro: sua paisagem está intimamente conectada à sua memória, experiência

pretérita e do seu espírito com a cidade, não exclusiva ao tempo presente. Como ele mesmo afirmou, a arte não tem a obrigação de atender nenhum tempo pois, questiona: “- *A figura humana não é de todos os tempos? Logo, se o artista captar a essência que esta oferece, está - parece-me - na sua época, no seu instante*” (CAVALCANTI apud CORRÊA NETO, 2007, p.270.)

Por esse motivo, não há por que estranhar que uma pintura dos anos oitenta deixe de apresentar o aterro da baía sul, construído na década de 1970. A Florianópolis de Martinho era aquela das obras sem destaque para as grandes edificações que começaram a emergir na área central de Ilha de Santa Catarina nos anos sessenta e que expandiram ainda mais nas décadas seguintes com a construção da Ponte Colombo Salles, em 1975 (KAMMERS, 2012). Rodrigo, considera que o maior legado artístico de seu pai foram as obras da Florianópolis provinciana, diferente daquela cidade que se modernizava e afirmou: “*Quem quiser saber o que foi a inesquecível Florianópolis do seu apogeu arquitetônico, poderá fazê-lo através do legado deste Grande, de nosso maior artista*” (HARO, 2002, p.250).

Não é de se surpreender a afirmação de seu filho devido, antes de mais nada, à quantidade de quadros de Florianópolis que Martinho de Haro pintou durante a sua vida. Por uma questão de desatenção, Martinho não anotava data nas suas telas, o que torna difícil a confirmação exata de início e fim dos quadros. Por isso o leitor reparará que em muitas obras aqui exibidas, a datação se deu por quinquênios. Essa escolha foi feita pelos responsáveis da publicação da obra “Martinho de Haro: 1907-1985”, de 2007: Rodrigo de Haro, Ylmar Corrêa Neto, Tarcísio Mattos e João Evangelista Andrade Filho. Baseados no conhecimento dos críticos sobre as obras e se apoiando em catálogos de exposições, os autores entenderam que a datação quinquenal seria a forma mais adequada para contribuir na análise cronológica da produção do artista (CORRÊA NETO, 2007b).

Um dos pontos que sustenta essa ideia, é o fato do artista ter o costume de pintar vários quadros ao mesmo tempo. Ele tinha o costume de iniciar novos trabalhos sem ter concluído outro iniciado anteriormente:

Com o pincel preso nos dedos, olhos apertados, com intensa fixação aguardava minutos inteiros. No silêncio absoluto vários anjos, passavam ele não se movia. Levantava-se de novo e escolhia outra tela. Diante de si tinha sempre várias pinturas começadas. Então recomeçava mas logo erguia-se intempestivamente, apanhava o automóvel e saía (HARO, 2002, p. 247).

Martinho faleceu em 23 de maio de 1985, aos 77 anos de idade e essa perda teve grande impacto para a cultura catarinense e, claro, para as pessoas mais próximas, pois sofreu um fulminante ataque cardíaco enquanto brincava com sua neta. Não tinha parado de trabalhar, inclusive nesse dia havia trabalhado sobre uma tela de uma igreja do interior da ilha e figuras de cavalo (HARO et al. 2007). Faleceu no mesmo dia em que completava 47 anos de casamento com Maria Palma, sua companheira desde os anos de 1930. Lindolf Bell, poeta catarinense, fez uma homenagem ao colega artista, publicada no Jornal Santa Catarina, em junho de 1985 (BELL apud CORRÊA NETO, 2007, p. 264):

Martinho de Haro: o resto é silêncio.

Silêncio, mar.

Silêncio casario açoriano, moendas de cana.

Mascarados do carnaval da vida e da morte, silêncio.

D. Quixote baixa a lança, a Alfândega amanhece-anoitece.

Silêncio Ilha do Desterro, velhas igrejas de Santo Antônio, de São Nunca, acreditávamos jamais pudesse acontecer tão de repente, não mais que de repente.

Uma estrela não se escreve de tanta luz. Pouco se sabe quando apaga, de súbito, de súbito em maio, sob a luz de prata-ouro palomares.

Sei de plantas de teu jardim, espaço sagrado onde inventaste uma obra definitiva, perto da oliveira, que sabe mais de teus passos, sonhos, memórias, que algum dia (espero) estarão no livro dos acontecimentos raros, nos salões distantes da mediocridade geral, nas páginas da dignidade barriga-verde-brasileira.

Poderias estar em São Paulo, Nova York, Paris, Rio de Janeiro; tua obra está, continua, pulsa, vive.

Silêncio, mar.

Martinho de Haro deixa a casa de Santa Catarina. Deixa a casa. Mas fica no coração de quem sabe entender teu destino de estrela de primeira grandeza.

Nos últimos anos de sua vida na década de 1980, Martinho pintou quadros emblemáticos como “Baía Sul” (Figura 18), onde o centro histórico de Florianópolis é enquadrado a partir de um olhar elevado, como se o sujeito estivesse em cima de algum prédio observando a Alfândega – na cor branca a esquerda -, o Mercado Público com suas torres amareladas e as águas da baía sul com a simbólica ponte ao fundo sob um céu contrastante em amarelo e cores mais escuras.

Figura 18 - Baía Sul (1980-1985)



Fonte: Correa Neto (2007).

“Bar Katcipis” (Figura 19), tradicional botequim da cidade entre as décadas de 1920 e 1990, localizado entre a rua Esteves Júnior e Praça de mesmo nome (próximo a rua Altamiro Guimarães, onde Martinho viveu por muitos anos), era frequentado por estudantes secundaristas, professores, políticos e intelectuais da época.

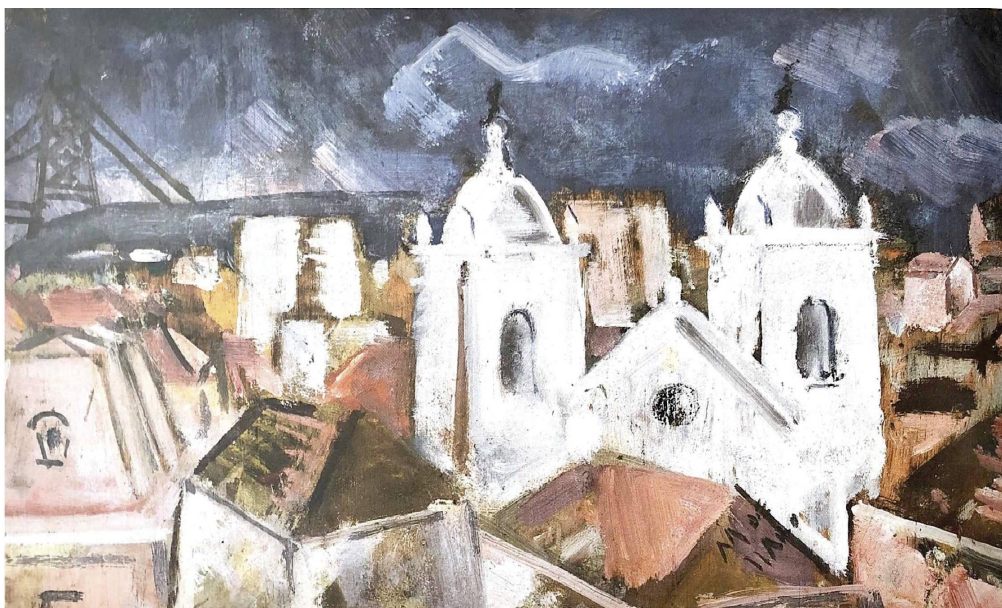
Figura 19 - Bar Katcipis (1980-1985)



Fonte: Correa Neto (2007).

“Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco” (Figura 20), na qual uma das mais antigas igrejas da cidade é representada acompanhada, ao fundo, da Ponte Hercílio Luz e em “Largo da Alfândega com ocaso amarelo” (Figura 21), Martinho apresenta novamente um olhar do alto, em perspectiva, com um céu amarelado, assemelhando-se ao fim do dia e que iluminam novamente suas formas mais frequentes: a Alfândega, Mercado Público e Ponte Hercílio Luz.

Figura 20 - Igreja da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco (1980-1985)



Fonte: Correa Neto (2007).

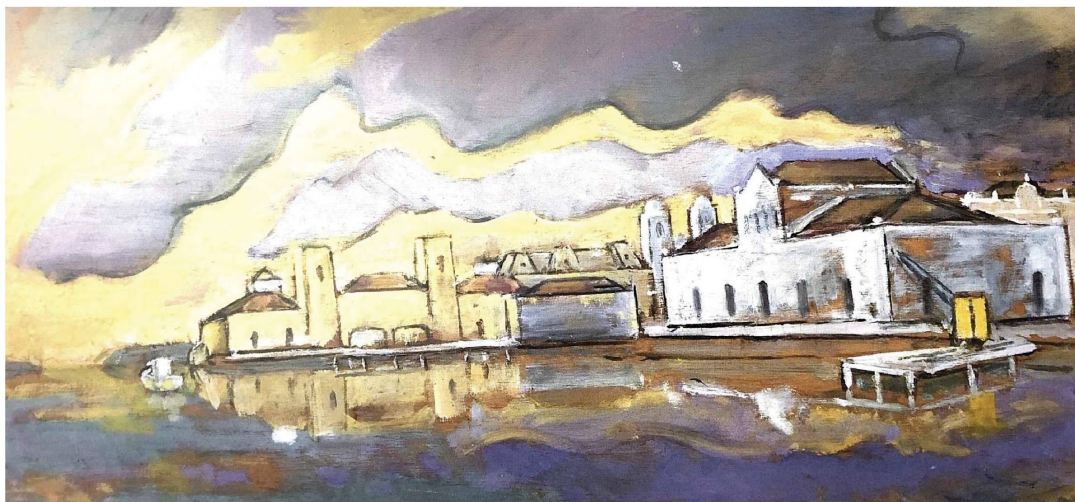
Em “Largo da Alfândega com ocaso violeta” (Figura 22), a perspectiva em relação ao largo é alterada e há destaque maior para a Alfândega (prédio branco a direita mais próximo ao observador) e para o Mercado Público, além da presença da Igreja de São Francisco, com a representação de suas torres; por fim, “Miramar e o Castelhinho” (Figura 23), na qual o ponto de vista do observador está mais próximo ao solo, tem-se uma visão do Trapiche Miramar à esquerda e do “castelhinho”, estrutura alaranjada logo no primeiro plano da tela, sem ignorar, mesmo que mais ao fundo e sem muitos detalhes, o Largo da Alfândega e o Mercado.

Figura 21 - Largo da Alfândega com ocaso amarelo (1980-1985)



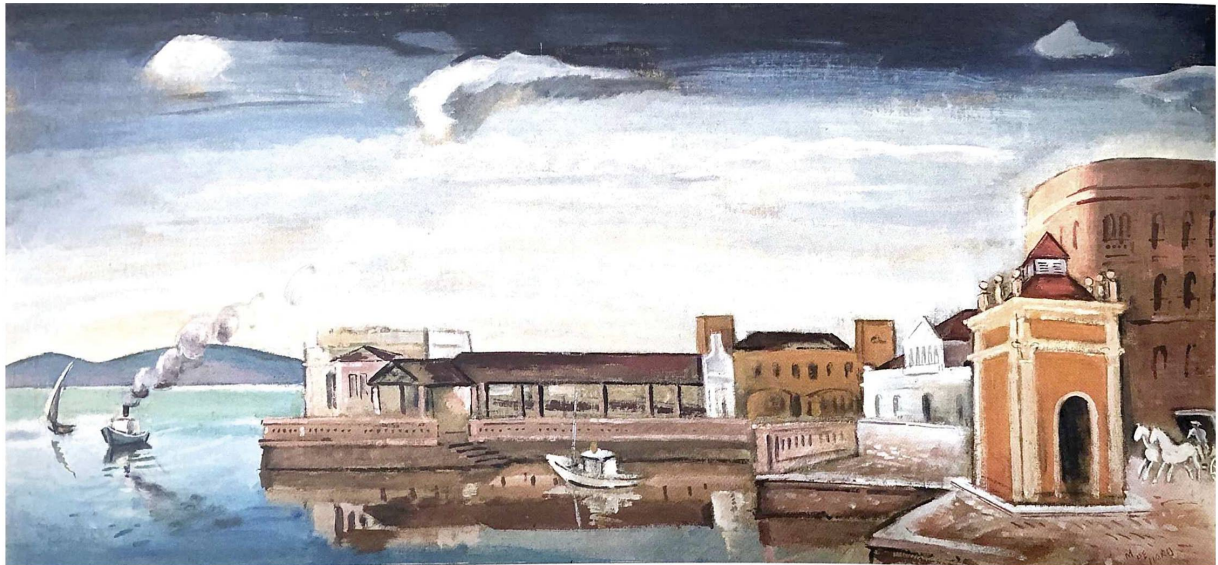
Fonte: Correa Neto (2007).

Figura 22 - Largo da Alfândega com ocaso violeta (1980-1985)



Fonte: Correa Neto (2007).

Figura 23 - Miramar e Castelinho (1975-1980)



Fonte: Correa Neto (2007).

A pleno vapor até o fim da vida, Martinho produziu muitos quadros e expôs muitas vezes. Em 1984 exibiu seus quadros no “Panorama Catarinense de Arte-Pintura”, no MASC e no saguão de arte do Ministério das Comunicações, em Brasília, no 7º Salão Nacional de Artes Plásticas, em Fortaleza. Participou da exposição “Salão de 31”, na FUNARTE, do Rio de Janeiro e, em São Paulo, da exposição “Arte de Santa Catarina”, na Fundação Armando Álvares Penteado. Em 1983 integrou a coletiva “A Ilha Revisitada”, que aconteceu no MASC e apresentou trabalhos no “14º Panorama da Arte Atual Brasileira”, no MASP. Em 1982, desenhos seus e de seu filho Rodrigo de Haro foram expostos pela Galeria Lascaux, em Joinville, evento que teve grande repercussão na época:

O mestre Martinho de Haro, que teve sete anos de estudos de modelo vivo, chega ao máximo de sua plenitude artística. Contou-me, entre outras coisas, que assimilou profundamente a lição de um de seus professores, Henrique Cavalleiro, que lhe dizia: “Aprenda a fazer certo para depois fazer errado”. E ali o exemplo de uma obra simples e maravilhosa que o tempo produziu através de estudos e permanente dedicação. Martinho de Haro chega à um nível de extrema depuração formal pela vaporoso atmosfera do casario, vasos, barcos e cavalos inconfundíveis; tudo isto se ajusta a uma composição que se equilibra num perfeito movimento de linhas e cores transparentes (PISANI apud CORRÊA NETO, 2007, p. 267)

Em 1980, após acompanhar a Exposição Individual do artista intitulada “Martinho

de Haro, 50 anos de pintura”, na Trevo Galeria de Arte, do Rio de Janeiro, o escritor e crítico de arte José Roberto Teixeira Leite fez menção ao trabalho desenvolvido por Martinho de Haro, destacando sua sensibilidade e seu lirismo, ausentes em outros pintores da época como, segundo o crítico, Sigaud⁶ e Quirino Compofiorito⁷ que, apesar de se aproximarem estilisticamente do catarinense, não tinham as mesmas qualidades subjetivas (HARO et al., 2007). No ano seguinte, em 1981, Martinho participou da exposição “Mestres da Arte Brasileira” e da “Coletiva Universo do Carnaval: imagens e reflexões”, na Acervo Galeria de Arte, no Rio de Janeiro.

Na década de 1970, para muitos críticos, Martinho resgatou-se como o grande artista que sempre foi em virtude das suas exposições individuais no Rio de Janeiro e em São Paulo. Na verdade, foi o redescobrimento de Martinho de Haro como um artista lírico e sensível que, distante dos centros de arte brasileiros, desenvolvia uma maneira única e constante de pintar. As paisagens de Florianópolis se tornaram frequentes, tornando-se o principal gênero do artista que, aos poucos, o privilegiou em relação aos outros que lhe interessavam: a natureza-morta e o retrato.

Nesses quadros, a cidade parece parada no tempo e no espaço, com seu casario antigo e seus morros verdes olhando silenciosamente o observador. [...] Martinho de Haro renasceu para o público e a crítica a partir de 1970, quando fez individuais no Rio e em S. Paulo. Conheceu, então, o sucesso e o reconhecimento, ao ser incluído definitivamente como um dos grandes pioneiros do nosso modernismo (AQUINO, 1977, p. 72)

As exposições comentadas pelo autor acima, são a individual que aconteceu na Galeria Seta, em São Paulo, em 1970 e a individual “Pinturas Martinho de Haro,” na galeria Chica da Silva, na cidade do Rio de Janeiro, em 1972. No mesmo ano e cidade Martinho participou também da coletiva “Naturezas Mortas”, na galeria Securit e, novamente em São Paulo, da exposição “Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois”, na Galeria Collectio. No mesmo ano expôs na coletiva “Arte Catarinense” em Brasília e na “1ª Coletiva da Artes Plásticas Barriga Verde”, organizada pela Galeria Açú-Açú, da Sociedade Dramática Carlos Gomes, de Blumenau (HARO et al., 2007).

6 Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979), foi um pintor, gravador, artista gráfico, ilustrador, cenógrafo, crítico, professo, arquiteto e poeta brasileiro. Estudou na ENBA, participou do Salão de 31 organizado por Lúcio Costa, foi membro do Núcleo Bernardelli e do Grupo Portinari.

7 Quirino Compofiorito (1902-1993), foi um pintor, crítico de arte, professor, caricaturista e gravador brasileiro. Estudou na ENBA, integrou o Núcleo Bernardelli, venceu o Salão de Belas Artes de 1929 e estudou na *Academie de La Grande Chaumiere*.

Ainda na década de 1970 participou das seguintes exposições: “2ª Coletiva de Artes Plásticas Barriga Verde” na Galeria Açú-Açú - 1971; exposição “12 Artistas de Florianópolis”, no MASC – 1971; “Desenhos”, com Rodrigo de Haro, no MASC – 1971; “Coletiva Arte Catarinense”, na Reitoria da UFSC – 1971. Em 1973 novamente com seu filho Rodrigo, exposição na Galerie de l’Alliance, na Aliança Francesa de Botafogo, no Rio de Janeiro. No catálogo dessa exposição, Walmir Ayala escreveu:

Representante máximo da pintura catarinense, em nossos dias, Martinho de Haro prestou contas de uma riquíssima segregação, na qual pode construir um universo plástico isento das influências circunstâncias, apenas apoiado na pura reflexão de uma nostalgia da paisagem vergastada pela impiedade dos novos tempos (AYALA apud HARO, et al., 2007, p.263)

Era o renascer do pintor, que produziu centenas de quadros durante essa década. *“No início trabalhou diretamente do motivo, as vezes utilizando gravuras ou fotografias. Depois, a partir da década de 1970, passou a reutilizar seus antigos desenhos criando e recriando com alguma liberdade a cidade”* (CORRÊA NETO, 2007b, p.299).

No ano de 1974 suas obras foram expostas Galeria Oca, de São Paulo, durante a coletiva “Arte Catarinense” e no Rio de Janeiro fez mais uma exposição individual, na Galera da Praça (EXPOSIÇÕES, 1974). Participou mais uma vez da “Coletiva de Artes Plásticas Barriga Verde”, na sua quinta edição e apresentou seus trabalhos, com Rodrigo, na Galeria de Arte Studio A2, de Florianópolis. No ano seguinte estaria novamente nessa galeria, dessa vez na exposição “Martinho de Haro – Pinturas”. Em 1975 participou também da fundação da Associação Catarinenses de Artistas Plásticos sendo escolhido como seu primeiro presidente e fez mais uma exposição individual em Joinville, na Casa de Cultura (CORRÊA NETO, 2007b).

1976: esteve presente na “6ª Coletiva de Artes Plásticas Barriga Verde”, Blumenau; “Exposição de Artistas Catarinenses”, no Clube Naval, em Brasília. 1977: está no “Panorama de Arte Catarinense” em Balneário Camboriú-SC; “Coletiva Ars-Aris Criciúma”, em Criciúma; “Coletiva de Artistas Catarinenses”, na Galeria SH 316, em Curitiba. 1978: esteve na “Coletiva Pintura Brasileira Contemporânea, no Palácio Barriga Verde”, em Florianópolis; expôs individual de desenhos, no “Ciclo de Arte Verão”, na Galeria do CEISA Center, também em Florianópolis; participou da “1ª Mostra de Arte Rodoviária Catarinense”, no MASC. 1979: integrou a coletiva Memorial Eduardo Dias, na ALESC (HARO et al., 2007).

As obras que revelam essa mudança de olhar em Martinho de Haro são as paisagens de Florianópolis. Há algumas variações, mas basicamente o tema é o mesmo. No entanto, nada de monótono há nisso, pois a revisitação que Martinho de Haro faz aos seus símbolos, não resultaram em composições repetidas. O artista teve a habilidade de resgatar na sua memória novos elementos, novas sensações e emoções que se materializaram de maneira única em todas as paisagens que pintou. Na tela “Baía Sul” (Figura 24), as pinceladas agressivas, formando o céu e as águas, são perceptíveis. As tonalidades do céu e do mar se misturam e estão em harmonia com o relevo circundante, os morros e com as edificações históricas do centro da capital catarinense. Há uma contemplação de Martinho ao todo formado por todos esses símbolos.

Figura 24 - Baía Sul (1974)



Fonte: Haro et al. (2007).

Em “Cais da Alfândega” (Figura 25), o sujeito se coloca de costas para o mar e encara o centro histórico. Mais uma vez as cores das águas se misturam com o céu e trazem unidade à obra. Parece que tudo faz parte de um todo que interage constantemente: a atmosfera com a água, o odor das ruas, do trapiche do mercado com as paredes dos edifícios. A fumaça da chaminé da embarcação desencadeia na mente a lembrança do seu som e o tem-se a sensação de podermos escutar o rítmico barulho do remo tocando a água, do pequeno barquinho que insiste em chegar à terra. Seria um

desses que Martinho teria tomado para observar e perceber a cidade a partir de outra perspectiva?

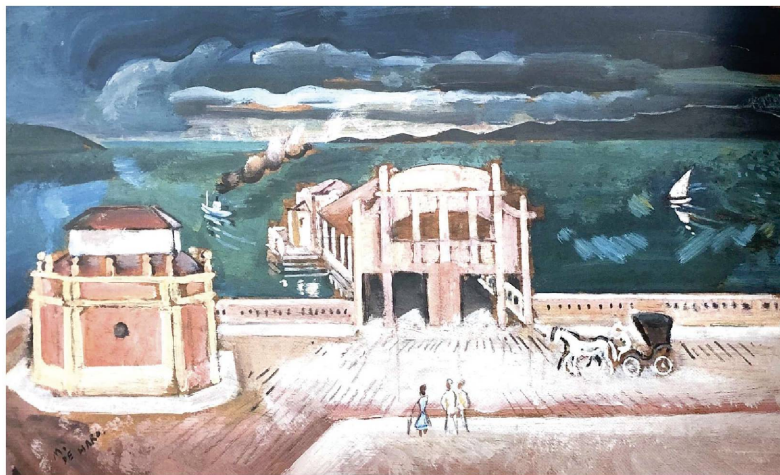
Figura 25 - Cais da Alfândega (1970-1075)



Fonte: Correa Neto (2007).

Na obra “Miramar” (Figura 26), a sensação de tranquilidade predomina. As águas da baía sul estão calmas, o Trapiche Miramar e o Castelhinho (estrutura maior no primeiro plano), são observados pelos transeuntes, tão raros nas pinturas de Martinho de Haro, e pela ordinária carruagem puxadas por dois cavalos.

Figura 26 - Miramar (1975-1980)



Fonte: Haro et al. (2007).

“Panorama de Florianópolis com mar verde e azul” (Figura 27), apresenta as edificações tradicionais em Martinho com traços geométricos. Ao fundo do Mercado Público vemos o rabisco de três prédios altos, construídos na década de 1970. Contrastam com a Florianópolis provinciana do artista catarinense. As cores mais vivas estão no Mercado, no Largo da Alfandega, no pequeno porto, no céu, nos prédios antigos e nas águas que transmitem a sensação de um tempo chuvoso. A carruagem está mais uma vez presente.

Figura 27 - Panorama de Florianópolis com mar verde e azul (1975)



Fonte: Correa Neto (2007).

Do gênero de interiores, destaca-se a tela “Carnaval” (Figura 28).

Figura 28 - Carnaval (1975-1980)



Fonte: Haro et al. (2007).

Um homem de máscara e uma mulher com adereço na cabeça estão pintados. O carnaval foi um tema de Martinho que, durante seu período de bolsista no Rio de Janeiro, contribuiu na preparação de materiais de escolas de samba para os grandes desfiles. Em Florianópolis não há relatos de ter se envolvido com algum bloco carnavalesco ou escola de samba, mas participou como júri e esteve em publicações do tema (CORRÊA NETO, 2007).

Nos anos setenta Martinho também pintou animais, como em “Cavalos” (Figura 29), onde o relevo circundante e os animais sugerem uma referência ao Planalto Serrano, região que viveu até o início de sua vida adulta. “Hotel La Porta” (Figura 30) e “Igreja Matriz Nossa Senhora do Desterro” (Figura 31) apresentam paisagens mais próximas, ambas de áreas do centro, com seus casarios antigos, a Igreja Matriz e a Praça XV, elementos comuns na configuração urbana de cidades colonizadas por portugueses.

Figura 29 - Cavalos (1970-1975)



Fonte: Haro et al. (2007).

Figura 30 - Hotel La Porta (1970-1975)



Fonte: Correa Neto (2007).

Figura 31 - Igreja Matriz Nossa Senhora do Desterro (1970-1975)



Fonte: Correa Neto (2007).

Nos anos cinquenta e sessenta os motivos de Martinho variavam entre nus, retratos, interiores, naturezas-mortas e paisagens. Ainda praticava a pintura de cenas do

cotidiano ilhéu, como na obra “Engenho” (Figura 32), na qual um engenho de farinha de mandioca, estrutura tradicional na Ilha de Santa Catarina até o século XX, é pintado em pleno funcionamento. Esses engenhos se disseminaram por todas as áreas colonizadas por açorianos e madeirenses, portanto, eram comuns na ilha. No centro, no entanto, foram rapidamente suprimidos para a expansão urbana e, nas décadas de 1950 e 1960 eram encontrados somente no interior da ilha. Interior que Martinho visitava com certa frequência, como exposta por Rodrigo nesse trecho nostálgico:

[Martinho] Tinha um Chevrolet cor de esmeralda e costumava levar-nos em passeios improvisados pelo interior da ilha, visitando alguns engenhos. Os amigos nos recebiam com afeto. Devido a poeira dos caminhos, seguíamos, a família inteira, com os vidros abaixados, sacudindo nas curvas. De volta, no fim do dia, cobertos de poeira, trazíamos café, as vezes uma garrafa de melado, laranjas (HARO, 2007, p. 22)

Figura 32 - Engenho (1950)



Fonte: Haro et al. (2007).

“Hospital de Caridade” (Figura 33) é uma pintura que se aproxima do registro. No topo do primeiro morro está o hospital que dá nome a obra, construído em 1789, e a sua capela, erguida em 1760, batizada como “Capela do Menino Deus”. Não temos na obra os seus famosos céus abstratos e agressivos, mas a reprodução de um costumeiro céu azul

com nuvens brancas. Um elemento comum a outras de suas obras de Florianópolis, são os barcos de pescadores, as águas acinzentadas da baía sul e o casario açoriano voltado para o mar.

Figura 33 - Hospital de Caridade (1955-1960)



Fonte: Correa Neto (2007).

A arquitetura açoriana, suas ruas e sua atmosfera estão novamente nas telas “Casario da Praça XV de Novembro (1)” (Figura 34) e “Casario da Praça XV de Novembro (2)” (Figura 35). Nas duas obras a região central da cidade é explorada a partir de ângulos diferentes. As ruas estão vazias e uma vez mais a carruagem está presente.. Os morros ainda estão desocupados e o céu já possui outra textura e cor, aparentemente em transição para o estilo praticado nos seus trabalhos das décadas de 1970 e 1980.

Figura 34 - Casario da Praça XV de Novembro (1) (1969)



Fonte: Haro et al. (2007).

Figura 35 - Casario da Praça XV de Novembro (2) (1960-1965)



Fonte: Haro et al. (2007).

Provavelmente Martinho frequentou esses espaços por dois motivos: a praça, como em qualquer outra cidade açoriana, era um local de constante movimento de pessoas, ponto de encontro para conversas, vendas e jogos, como o dominó. O outro motivo é que umas das ruas que contorna a praça, expressa na obra da Figura 34, chamada atualmente Rua dos Ilhéus, segue em direção a área do centro que Martinho morava com sua família, mais próximo ao bairro que atualmente conhecemos como Beira-Mar Norte.

Mesmo não sendo católico praticante e não frequentar as missas nas igrejas florianopolitanas, Martinho de Haro não as ignorou. Compreendia que faziam parte da paisagem da cidade, enraizada na arquitetura portuguesa. Já presentes em pinturas de paisagens, elas também foram privilegiadas pelo artista, como a tela “Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco” (Figura 36). Criada em 1745, a referida ordem é a mais antiga de Florianópolis, no entanto sua igreja só foi inaugurada em 1915, apesar de sua construção ter iniciado em 1802 (KAMMERS, 2012). Localizada no coração do centro da cidade, na Rua Deodoro, é uma das mais tradicionais entre os fiéis católicos.

Figura 36 - Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco (1959)



Fonte: Haro et al. (2007)

Outra igreja alvo dos pincéis de Martinho foi a Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, presente na obra homônima datada de 1964 (Figura 37).

Figura 37 - Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito (1964)



Fonte: Correa Neto (2007).

Situada no centro da cidade, na Rua Trajano, é uma das mais antigas da cidade, construída entre 1787 e 1830 pela Irmandade Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos. Era frequentada por descendentes de africanos, entre escravos e libertos e por brancos mais pobres.

A vida de Martinho de Haro nas décadas de 1950 e 1960 foi bastante movimentada, com a sua inserção cada vez maior no cenário cultural local, não só em termos de produção artística mas também como promotor do desenvolvimento e divulgação da arte e cultura catarinenses. Seu trabalho foi reconhecido através, por exemplo, de sua escolha como Presidente de Honra da Sociedade Catarinense de Belas Artes em 1950, no ano de fundação da sociedade, e como diretor do MAM em 1955 (MAKOWIECKY, 2012). Infelizmente na década de 1960 a família de Haro viveu um episódio trágico: Isolda, filha de Martinho e Maria Palma, de apenas cinco anos, faleceu vítima de um atropelamento (HARO et al., 2007)

Outros acontecimentos importantes Martinho nas décadas de 1950 e 1960 envolvendo Martinho foram: sua Segunda Individual, no Grupo Escola Modelo Dias Velho, 25 anos depois de sua primeira, no mesmo local e a primeira após frequentar a ENBA e o período na Europa. Sobre essa exposição a Revista “Sul”, periódico modernista da época, publicou: *“Paisagens, marinhas, retratos, naturezas-mortas, tudo feito com aquele capricho e carinho que lhe é inato. Foi, por sem dúvida, esta exposição, o acontecimento artístico talvez de maior importância até esta data do ano, em Florianópolis”* (MARTINHO..., 1952, p.24). Ainda nesse ano esteve no “9º Salão Paranaense de Belas Artes, em Curitiba”. 1953: Participou da “1ª Exposição de Artistas Catarinenses” no MAM. 1954: novamente participou do “Salão Paranaense de Belas Artes”. 1958: recebeu “Homenagem Especial” no “1º Salão do Grupo de Artes Plásticas de Florianópolis”. 1963: expôs Individual no Palácio das Diretorias, em Florianópolis e em Joinville, intitulada “A poesia das velhas ruas florianopolitanas”, na Sociedade Harmonia Lyra. 1966: participou da coletiva “Arte Jovem Catarinense” no MAM. 1967: expôs Individual no Jornal “O Estado”, em comemoração aos 135 anos do nascimento de Victor Meirelles. 1967: seu trabalhos foram expostos na “Coletiva 67”, na UFSC. 1968: passou a integrar o Conselho Estadual de Cultura de Santa Catarina. 1969: Participou do “1º Salão de Arte, Artesanato e Folclore” e da coletiva “Minimercado de Artes” (HARO et al, 2007).

A trajetória de Martinho de Haro em Santa Catarina, foi construída a partir de uma

série de acontecimentos e escolhas do sujeito e de sua família, que o trouxeram de volta à sua terra natal. Sua agitada vida entre as décadas de 1950 e 1980, está relacionada com momentos de reviravoltas e a resignação do artista em tempos anteriores. Antes de embarcar para a Europa, em 1938, não se sabe o que Martinho gostaria de fazer ao voltar ao Brasil. Retornaria ao Rio de Janeiro, cidade onde se desenvolveu academicamente? Se mudaria para São Paulo, outro importante centro irradiador da arte? Iria para Santa Catarina, ilhada quanto às influências modernistas em voga? Não há uma resposta clara para isso, mas Martinho não esperava que sua temporada no Velho Continente fosse ser tão curta.

Em 1937, Martinho de Haro conquistou o primeiro lugar no Salão Nacional de Belas Artes com a obra “Depois do Rodeio”. Como prêmio ganhou uma viagem de estudos à Paris por dois anos, com direito a receber bolsa mensal durante o período. A notícia encheu os catarinenses de orgulho:

Martinho de Haro, primeiro, era um pintor catarinense. Da sua terra e do seu povo, ele próprio o confessa, recebeu sempre a solidariedade que o enrijeceu e o encorpou, nos embates abertos da luta. Agora, porém, o Pintor é autêntico expoente artístico brasileiro, perdendo nós, por completo, o velho direito de dizê-lo nosso. Ele é do Brasil, e de uma vitoriosa geração deste país, cheio de deslumbramentos e de magias. Em Santa Catarina, amiga vigilante dos seus filhos que teve entre as suas, até aqui, as mãos desse artista, bafejadas pelos deuses, se sente orgulhosa e feliz, ante a tela laureada de Martinho de Haro, e pode sorrir ao Brasil, para lhe dizer, com os olhos vidrados de contentamento, onde boia a liquidez da emoção. Toma, já o criei. Agora, ele é teu (UM..., 1937, p.01)

Antes de seguir viagem para a Europa, em entrevista para o Jornal carioca “A Noite”, reproduzida no “O Estado”, de Santa Catarina, Martinho de Haro fez questão de agradecer ao Governador Nereu Ramos, pelos seus positivos estímulos à arte e cultura (UM..., 1937). Ao ser questionado sobre seus planos antes da viagem a Europa, revelou que pretendia ir à Florianópolis e São Joaquim, sua cidade natal. Na capital catarinense faria uma exposição individual, segundo ele, como uma forma de agradecimento ao catarinenses.

Quero desse modo testemunhar meu reconhecimento ao meu Estado e seu Governo pelo interesse, estímulo e simpatia com que acompanha minha carreira artística e o apoio, decidido e espontâneo, que jamais recusaram em todos os momentos de meu aprendizado artístico. [...] Não posso me furtar à esse dever do coração. O que tenho alcançado devo exclusivamente ao meu Estado e ao meu esforço e tudo tenho feito para corresponder, de modo honroso, ao interesse de meus conterrâneos (EM..., 1937, p. 02).

Ao ser perguntado sobre os planos de viagem, salientou não faria nada de muito diferente dos seus colegas anteriores que desfrutaram da oportunidade de estudar em um dos principais centros artísticos do mundo. No entanto, deixou claro que em relação à outros artistas nacionais, possuía referências artísticas europeias diferentes.

Meus planos de viagem? Os planos comuns à todo o prêmio de viagem. Viajar, estudar, percorrer museus, procurar aproveitar ao máximo o tempo de estadia na Europa. Apenas, ao contrário de alguns colegas, depois de percorrer a França e a Itália, procurarei demorar-me algum tempo nos Países Baixos, para conhecer melhor os seus grandes artistas do passado que me interessam mais do que os de outros quaisquer países. Nos primitivos, flamengos, criadores da pintura a óleo e cuja pintura exerceu tão profunda influência universal, há muito ensinamento e um campo imenso para análise observação e estudo (EM..., 1937, p.02)

Durante sua estadia em Santa Catarina, em 1938, no ano em que tomaria rumo à Paris, Martinho de Haro casou-se com Maria Palma, na data de 23 de maio, no município de São Joaquim (HARO et al, 2007). Não muito tempo depois, em julho, embarcaram no navio Santarém, do Lloyd Brasileiro, com destino a França, mais precisamente a cidade de Havre (PRADO apud CORRÊA NETO, 2007). Em depoimento na década de 1980, Martinho contou:

Do Havre fomos de trem para Paris, onde cursei a academia da Grande Chaumiere, com o prof. Othon Friesz, mestre do “fauvismo”. Visitei muito o museu do Louvre e outros. Era uma época do ano muito agradável. Paris nos encantava com sua beleza, o Sena com suas pontes, as igrejas góticas com seus vitrais da idade média. Eu visitava exposições de Picasso, Marquet, Vlaminck, Derain e outras celebridades (PRADO apud CORRÊA NETO, 2007, p. 269).

Foi durante seu período em Paris, portanto, que teve maior contato com o fauvismo, pois Othon Friesz era um de seus expoentes desde 1907.

O ano de 1939 marcou definitivamente a vida de Martinho e sua esposa. Rodrigo de Haro nasceu em 6 de maio e a Europa começou a viver a tensão do início da Segunda Guerra Mundial, com as movimentações de Hitler. Martinho então precisou interromper seus estudos e, com sua família, retornou ao Brasil. Maria Palma revelou que saíram às pressas do país, pois o consulado brasileiro tinha lhes informado que Paris poderia ser bombardeada a qualquer momento. Tomaram então o primeiro trem que puderam e chegaram em Bordeaux, de onde seguiram para Espanha até chegaram em Lisboa, onde tiveram que aguardar três meses por uma passagem de volta (AYALA E HARO, 1986).

Depois de uma viagem de mais de trinta dias à bordo do “Cuiabá”, Martinho, Maria Palma e Rodrigo desembarcaram no Rio de Janeiro.

Após breve período na então capital federal, a família de Haro voltou para São Joaquim e, em 1942, decidiram ir morar em Florianópolis. Ayala, no catálogo de uma exposição do artista nos anos 70, refletiu:

Talvez a náusea da catástrofe iminente, e a impotência do artista diante de acontecimentos que atentam contra a dignidade e a integridade do ser humano, tenham determinado esta fuga, este exílio voluntário no âmago da província. Martinho de Haro permaneceu em Santa Catarina, transferindo residência para Florianópolis em 1944 (sic), vivendo intenso período de trabalho, fiel aos moldes naturais de seu processo de criatividade, e conservando-se moderno na medida de sua interpretação crítica e transcendental das imagens ditadas em sua vivência da natureza (AYALA apud CORRÊA NETO, 2007, p. 280)

Existe, então, a hipótese de Martinho ter se decepcionado com o fato de ter voltado mais cedo do que o previsto de Paris, não só pela interrupção dos seus estudos como também devido à tensão da guerra. Não foram encontrados registros de Martinho sobre isso, mas seu filho relatou outros motivos que levaram seu pai ao exílio na Ilha de Santa Catarina:

Martinho de Haro fixou-se em Florianópolis [...] numa época em que a cidade não exercia ainda atração que hoje desperta. Ao contrário da maioria dos nativos que, equivocados, encabulavam-se ante o aspecto luminoso da pequena cidade portuguesa que apresentava, o artista encantou-se. Homem de pouco entusiasmo, declarava ser esta a mais bela cidade do Brasil. Sem maiores alardes resolveu dedicar-se inteiramente a ela. A estrutura de suas ruas; a qualidade de sua luz, as vezes perolada e fria, ou sanguínea e profunda, forjaram nele os elementos de um feitiço. Foi-lhe sempre fiel (HARO, 2002, p. 224-225).

Instalado com sua família na Rua Altamiro Guimarães, no centro de Florianópolis, Martinho de Haro iniciou sua vida profissional como professor de desenho no IEE e na Escola Técnica Federal de Santa Catarina (atual IFSC) (CORRÊA NETO, 2007a). Em 1945 foi pai pela segunda vez, com o nascimento da filha Sílvia. Em 1948 participou da “Exposição de Pintura Contemporânea”, no pátio interno do Grupo Escolar Modelo Dias Velho, a primeira de cunho modernista na cidade, na qual apenas duas obras de catarinenses foram incluídas: uma era de Martinho (CORRÊA NETO, 2007a). Segundo publicação da Revista Sul:

Florianópolis nunca tinha visto uma verdadeira exposição de pintura

contemporânea, apenas víamos reproduções, nem sempre bem impressas e geralmente em preto e branco, desvirtuando-se assim o verdadeiro conceito da pintura que é a cor. Estávamos insulados, fisicamente ligados por uma ponte, pictoricamente sem nada podermos fazer; à verdadeira pintura não nos chegava nunca; sem recursos, apenas limitávamos a sonhar com viagens e esperar que logo acontecesse. E algo aconteceu realmente (REVISTA SUL, 1948, p.8).

No mesmo ano sua esposa deu à luz pela terceira vez: Martim Afonso nasceu.

Em 1949 expôs no 6º Salão Paranaense de Belas Artes, SEC/DC, em Curitiba e gravou, mais uma vez, seu nome na história de Santa Catarina, desta vez como um dos membros da comissão de criação do Museu de Arte Moderna de Florianópolis (atual MASC), instalado naquele ano sob pelo Decreto Estadual n. 433, de 18 de março de 1949 (CORRÊA NETO, 2007a).

Sua atividade durante os anos quarenta só não foi ainda maior devido à problemas de saúde que o acometeram no início da década, afastando-o das atividades profissionais. No entanto, seus feitos exprimem sua constante preocupação com a profissão e seu desenvolvimento. Sua atividade como professor foi vista como uma pedra fundamental para tirar Santa Catarina do “atraso” em relação aos centros de arte do país que respiravam os ideais da Semana de 1922 e dos modernistas da década de 1930 (MAKOWIECKY, 2012).

Reunindo a mocidade com talento sob sua direção, Martinho irá fazer surgir uma serie de elementos, os quais possuem talento e valor, mas, que devido a aridez do meio, não se têm manifestado, ficando unicamente em estado latente. A escola de pintura fará com que nosso capital recupera um tempo enorme, que têm perdido, deixando em abandono a mocidade e tirando-lhe da angustia de trabalhar às cegas, sem um plano, sem mestre e sem uma diretriz (REVISTA SUL, 1949, p. 21).

Nesse estado o modernismo foi tardio, a sociedade, controlada por uma elite que não queria perder seus privilégios, produziu uma cidade com espaços segregados (PEREIRA, 2001). O que contribuiu para o desenvolvimento do modernismo ilhéu, além de Martinho de Haro, foi a inauguração do MAM: 27 anos depois a Semana de 22 aportava em Florianópolis o modernismo (MAKOWIECKY, 2012). Bem verdade, porém, que Martinho de Haro não era um convicto das ideias daquela semana, mas dos grupos e núcleos posteriores que se consolidaram entre a segunda metade da década de 1920 até a década de 1940: a profissionalização do artista e a liberdade para se fazer arte.

Entre os motivos de Martinho durante a década de 1940, estão as paisagens, os

interiores, naturezas-mortas e retratos. “Baile do Postinho” (Figura 38), por exemplo, foi pintada provavelmente na Serra Catarinense, e é uma referência, ao analisarmos as vestimentas e os instrumentos dos presentes, à um baile na região serrana. Calças bombacha, o lenço e camisa tradicionais da cultura gaúcha, presente no Planalto Serrano Catarinense.

Figura 38 - Baile do Postinho (1940)



Fonte: Haro et al. (2007).

Em “Folguedos – Bernúncia” (Figura 39), Martinho apresenta a cena de um dos folclores mais tradicionais da ilha, o boi-de-mamão.

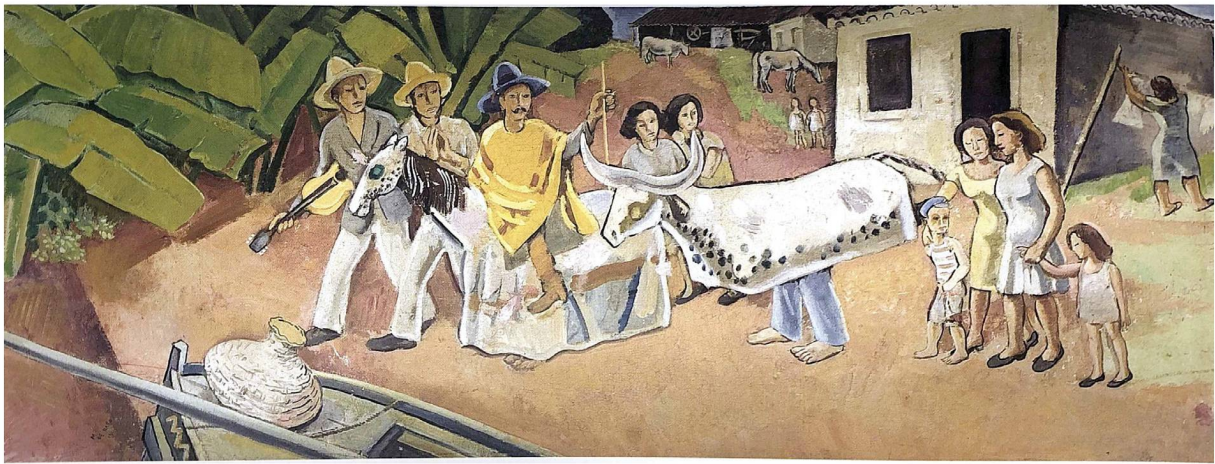
Figura 39 - Folguedos – Bernúncia (1945)



Fonte: Haro et al. (2007).

A bernúncia, essa criatura com uma boca enorme articulada e de corpo comprido, faz parte dessa tradição portuguesa da ilha. Na cena reparamos as casinhas, tipicamente portuguesas e entre as pessoas presentes vemos descendentes de portugueses e de negros escravizados. Não se sabe ao certo qual a principal referência espacial escolhida por Martinho nessa tela, mas registra o início da ocupação dos morros da capital, a partir dos anos quarenta. Semelhante cena está também em “Folguedos – Boi de Mamão” (Figura 40), onde estão Boi de Mamão e o Cavalo, outros personagens da brincadeira. Além das casas tradicionais vê-se no último plano detalhes de um engenho.

Figura 40 - Folguedos – Boi de Mamão (1945)



Fonte: Haro et al. (2007).

O olhar de Martinho volta-se para a Baía Sul em “Ilha do Carvão” (Figura 41).

Figura 41 - Ilha do Carvão (1945-1950)

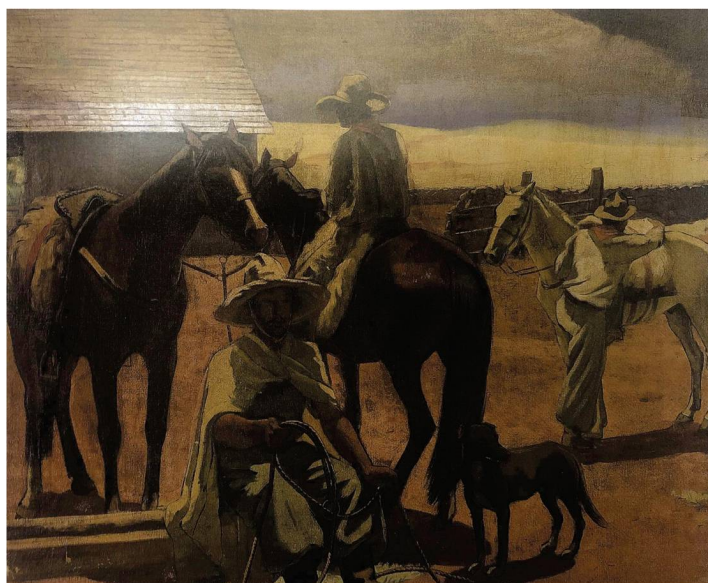


Fonte: Haro et al (2007).

O foco está na movimentação de embarcações no porto de Florianópolis. Um barco à vapor é carregado, enquanto outro, mais distante, aguarda a sua vez. Barcos menores também repousam sobre as águas da baía. No centro da tela, a ilha que lhe dá o nome, assim batizada por ser o local onde os barcos à vapor se abasteciam do mineral. Nos anos setenta foi utilizada como um dos suportes para a Ponte Colombo Salles (KAMMERS, 2012).

Martinho de Haro começou a pintar paisagens de Florianópolis somente depois de fixa-se na cidade. Enquanto esteve no Rio de Janeiro e antes de ir para a capital federal estudar na ENBA, as paisagens em suas telas são aquelas da serra catarinense, como na tela “Cavalo e Peão” (Figura 42). Mais uma vez os olhos do artista se voltaram para as atividades dos peões. As vestimentas revelam o tradicionalismo dos sujeitos. Os animais revelam a atividade desempenhada. A luz do sol e o comprimento das roupas denunciam o tempo gelado.

Figura 42 - Cavalo e Peão (1936)



Fonte: Haro et al (2007).

Em “Pinheiros” (Figura 43) e “Pinheiros (2)” (Figura 44), vemos uma paisagem frequente no planalto serrano catarinense: relevo suave, campos, floresta fechada e as araucárias em destaque. Era essa a paisagem de Martinho de Haro, e o que esteve mais presente em suas obras entre na década de 1930 e 1920, quando então foi “descoberto” pelo governo estadual. A influência política que contribuiu para o desenvolvimento de

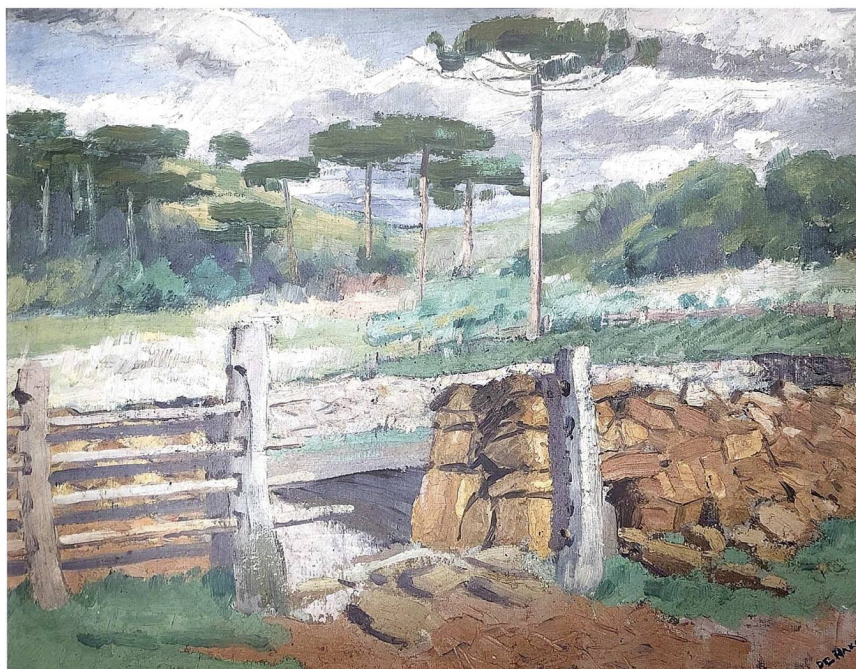
Martinho de Haro, se deu a partir de uma despretenhosa visita de um importante político catarinense ao Planalto Serrano, que reconheceu no jovem Martinho um artista a ser lapidado.

Figura 43 - Pinheiros (1935-1940)



Fonte: Correa Neto (2007).

Figura 44 - Pinheiros (2) (1935-1940)



Fonte: Correa Neto (2007).

Ainda frequentando a escola em Lages, por volta dos doze anos de idade, Martinho de Haro começou a exercitar a pintura.

Desde menino gostava de desenhar em qualquer material, como papel e até muros os quais eu fazia cerimônia para riscar figuras humanas e animais. Era a época dos jagunços, que ameaçavam o interior do Estado, bem como a então pequena cidade de Lages, que vivia com a presença de Regimentos da Infantaria e da Cavalaria. Além de piquetes de paisanos armados, que era como se chamavam os civis. Assim, influenciado pelo ambiente, eu desenhava entreveros dos fanáticos com as Forças Legais (AYALA, 1986, p. 4).

Seu talento chamou a atenção de nomes importantes da pintura nacional como Alfred Andersen⁸, que tinha intenção de levá-lo para Curitiba e ensiná-lo. Mas antes que isso pudesse acontecer, Othon Gama D'Eça⁹, e o desembargador José Boiteux¹⁰ conhecem Martinho. Ambos promoveram sua primeira ida à Florianópolis para uma exposição individual no salão do Conselho Municipal, em 1926 (CORRÊA NETO e PRADE, 2007). Vinte e sete quadros foram expostos, como o “Sobrado Colonial”, “No pouso”, “Tapuia” ou “Jogadores”, os quais infelizmente não foi possível o acesso.

Desde então Martinho de Haro foi visto como um jovem artista de muito potencial, suficiente para ser um “novo” Victor Meirelles. Sua exposição era esperada com muita expectativa pela imprensa local na época.

Não possuindo *technica*, não tendo cursado escolas, Martinho de Haro trabalha com admirável força de vontade, por intuição, suprimindo falhas com gosto e a sensibilidade artísticos que tanto o caracterizam. Os seus quadros, em grande parte, poderiam ser *subscriptos*, sem temor aos golpes desanimadores da crítica, pelos mestres insígnies do pincel. [...] (A REPÚBLICA, 1927, p.2).

Com apenas 19 anos de idade e sem ter tido contato com mestres das artes visuais, críticos locais viam nas obras do jovem artista um “*desabrochar de energias estéticas, quando vivemos em um tempo de doentias tentativas, em prol do academismo,*

8 Alfredo Emílio Andersen (1860-1935), foi um pintor, escultor, decorador, cenógrafo, desenhista e professor norueguês radicado em Curitiba, Paraná, onde fixou-se em 1902.

9 Othon da Gama Lobo D'Eça (1892-1965) foi um advogado, professor, jornalista e poeta catarinense, nascido em Desterro (atual Florianópolis).

10 José Artur Boiteux (1865-1934) foi um advogado, jornalista, professor e político catarinense, atuante no Rio de Janeiro e em Santa Catarina. Atuou como Oficial de Gabinete do Governador Lauro Severiano Müller e foi o responsável pela organização da Seção de Estatística Comercial do Estado. Deputado Estadual por cinco oportunidades, exerceu o cargo de 1º Secretário da Assembleia três vezes e o de Deputado Federal pelo referido Estado na legislatura 1900-1902. Ocupou também o cargo de Secretário do Interior e Justiça do Estado (1918-1922), período no qual foi nomeado Juiz de Direito e Desembargador do Tribunal de Justiça do Estado. Em 1920 fundou a Academia Catarinense de Letras. Dedicou-se, paralelamente, ao magistério e ao jornalismo e fundou a Faculdade de Direito de Santa Catarina, em 1932.

que se destrói a si mesmo” (AYALA E HARO, 1986, p.32), deixando claro que o que estavam presenciando estava em desarmonia com o que era pregado pelas academias de arte brasileiras, posição que, anos mais tarde, foi confirmada pelo próprio artista.

Nos rincões de Santa Catarina, na serra de píncaros azuis e recortes alvacentos, sob um céu de luz opalina, em paisagem de idílio, de singular domínio sobre o espírito dos homens, sujeitos à escravidão das forças naturais, que levam deslumbramento e à ebiez dos sentidos, Martinho de Haro, de 17 anos, entregue às exigências do próprio temperamento, cria uma obra surpreendente de graça, agilidade, movimento e colorido, sem que um só mestre o auxilie na bela empresa, ou se norteie com qualquer elemento de cultural. É o resultado de um esforço livre. [...] O moço catarinense é, por destino, um contemplativo; e a imaginação é à primeira prova de que o meio se fez determinar com superioridade nessa formação, destruindo qualidades opostas de muitos colonizadores a análise fria dos povos do Norte, habituados, não ao jogo das imagens, mas ao exame da realidade e dos assuntos práticos (OS..., 1926, p. 02).

Durante sua formação acadêmica, Martinho foi aluno de Cunha Melo¹¹, Rodolfo Chambelland¹² e Henrique Cavalleiro¹³, sendo este a maior referência para Martinho em termos estilísticos. A partir de 1928 participou de Salões de Belas Artes e recebeu menção honrosa de 1º grau na edição de 1930 com a tela “Mocinha do Subúrbio” (Figura 45); medalha de bronze, em 1933, com um retrato do caricaturista Álvaro; prata em 1934, com “Tocador de Acordeon”; em 1935 conquistou o Prêmio Viagem pelo País com “Peão e o Tordilho” e, finalmente, em 1937, alcançou o primeiro lugar com a obra “Depois do Rodeio”, conquistando assim o prêmio Viagem ao Exterior (CORRÊA NETO E PRADE, 2007). Antes de viajar a Paris no ano seguinte, Martinho colaborou com o artista impressionista Eliseu Visconti¹⁴ na pintura do friso do proscênio do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e também na Igreja Nossa Senhora da Pompéia, situada no bairro Engenho Novo (CORRÊA NETO, 2007a).

Durante o período em que viveu no Rio de Janeiro, Martinho se interessou pela arte moderna, sendo o único aluno a expor na sessão moderna do Salão de 1931, considerado revolucionário, à convite de Lúcio Costa, de quem era amigo. Participou ainda do Salão de Vanguarda do Palace Hotel e se vinculou ao Núcleo Bernardelli

11 Honório da Cunha Melo (1879-1949), foi um artista plástico e professor brasileiro.

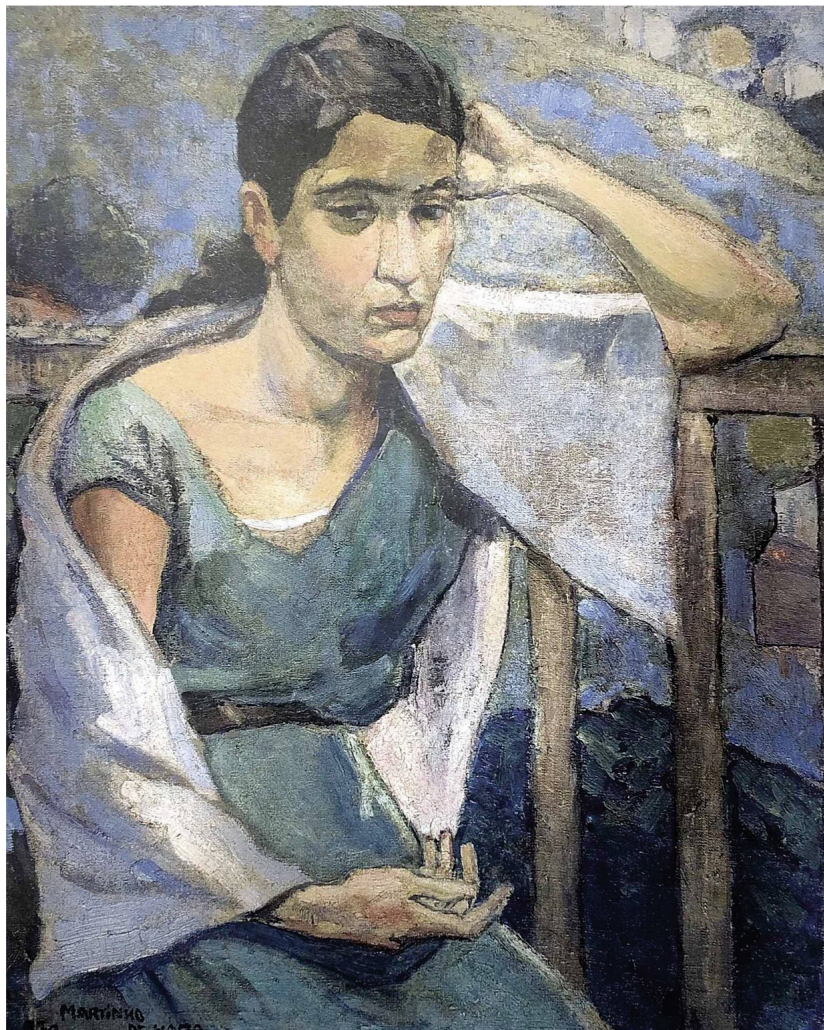
12 Rodolfo Chambelland (1879-1967), foi um pintor, professor, desenhista e decorador brasileiro. Estudou e, em 1916, tornou-se professor na ENBA, no Rio de Janeiro.

13 Henrique Cavalleiro (1892-1972), foi um pintor, desenhista, ilustrador e professor brasileiro. Foi aluno de Eliseu Visconti na ENBA, ganhou o Premio Viagem ao Exterior em 1918 e em 1938 ocupou cargo de professor na ENBA.

14 Eliseu Visconti (1866-1944), foi um pintor, desenhista e professor italiano, radicado no Brasil. Estudou na AIBA e, depois de sua transformação, na ENBA.

(CORRÊA NETO E PRADE, 2007). Esse movimento, em direção às ideias modernistas, vai ao encontro do momento vivido pelo Brasil entre as décadas de 1940 e 1950. Era um período de sedimentação das conquistas do Modernismo e a preocupação política crescia no ambiente cultural, com o Rio de Janeiro exercendo uma função importante neste cenário, depois de ver São Paulo ganhar destaque com a Semana de 22. Esse período, no entanto, não era marcado pelo debate de grandes ideias como no evento da capital paulista, mas sim pela preocupação com as condições do trabalho dos artistas, instituições ainda vinculadas à um projeto acadêmico e a interação da arte à vida social (MAKOWIECKY, 2012). É uma luta pela democratização da profissão, e Martinho de Haro se alinhava nesse movimento.

Figura 45 - Mocinha do Subúrbio (1939)



Fonte: Correa Neto (2007).

Esse momento propiciou o início de um ambiente artístico marcado pela abertura de vários espaços culturais, criados na tentativa de renovar as instituições artísticas. Surgiram a SPAM (Sociedade Pró Arte Moderna) e o CAM (Clube de Arte Moderna), formado por artistas de classe média com orientação política de esquerda. No Rio de Janeiro criou-se o Ministério da Educação e Saúde Pública, que se ocupou de assuntos da educação e cultura, ainda que ao lado dos assuntos da saúde, sem dúvida uma marca desse período tão afeito à abordagens higienistas (MAKOWIECKY, 2012).

Nesse período nascem também os Museus de Arte Moderna do Rio e de São Paulo e os ateliês coletivos, como o Núcleo Bernardelli. Esses coletivos se multiplicaram devido a condição econômica dos artistas, geralmente oriundos de uma classe média mais pobre e, em muitos casos, imigrantes, que dividiam moradia em porões, salas e sótãos e o pagamento de materiais e modelos para suas obras. Seus membros também eram aqueles que não tinham acesso ao ensino oficial ou eram críticos à este. Eles utilizavam esses espaços para aprender técnicas de desenho e pintura e discutir esses temas, muitas vezes com críticos que eram convidados para proferir palestras (MAKOWIECKY, 2012).

Entre as décadas de 1930 e 1940, a crítica de arte *“mostrou-se igualmente menos teórica, procurando focalizar questões específicas - cor, desenho, assuntos - e condenando toda criação plástica que buscava apoio na sociologia, na psicanálise ou na ciência”* (MAKOWIECKY, 2012, p. 168). Com foco em assuntos que destacavam os traços nacionais, a arte moderna no Brasil dos anos 30 era irradiada por Rio de Janeiro e São Paulo, mas também com a criação de salões de arte em outras capitais brasileiras, como Belo Horizonte, Salvador, Porto Alegre, Fortaleza e Florianópolis, a difusão cresceu. Graças aos prêmios de viagens dados pelo Salão Nacional, os artistas viajavam pelo Brasil para conhecer as pessoas, seus lugares e paisagens.

Mas Martinho, ao retornar para Florianópolis, produziu mais do que meras paisagens de registro. Ao fixar-se na cidade, absorveu sua atmosfera, respirou e sentiu suas ruas, casas, igrejas, portos, águas e em suas telas devolveu a vida aquelas formas que desapareceram, provando a intemporalidade do ser e de sua memória.

4 A CIDADE DO ARTISTA, O ARTISTA DA CIDADE

4.1 O MARTINHO DE FLORIANÓPOLIS

Martinho de Haro impressionou a imprensa catarinense desde os seus primeiros trabalhos, quando seu tema estava intrinsicamente relacionado com as redondezas de onde vivia no Planalto Serrano. Privilegiado por ter sido reconhecido e subsidiado durante seus estudos pelo Governo do Estado de Santa Catarina, sempre deixou claro, em trechos de suas raras falas, resquícios de uma sensibilidade e intimidade com os lugares que faziam parte do seu dia a dia. Pintava o que lhe tocava e essa qualidade era percebida e festejada na época.

Em Martinho de Haro (nome feito para crônicas românticas em que era moda escolher os de maior efeito e sonoridade) tudo é um milagre do ambiente. Há, acaso, maior transfiguração que a determinada por um reflexo grandioso das coisas sobre sensibilidade ansiosa de revelar-se? O moço catarinense é, por destino, um contemplativo; e a imaginação é a primeira prova de que o meio se fez determinar com superioridade nessa formação, destruindo qualidades opostas de muitos colonizadores a análise fria dos povos do Norte, habituados, não ao jogo das imagens, mas ao exame da realidade e dos assuntos práticos (OS..., 1926, p.2)

A Imprensa Catarinense se perguntou sobre quem lhe teria revelado os “mistérios das tintas” e atribuiu o ensinamento à natureza. Waldemar Curt Freysleben, artista plástico curitibano, manifestou suas admiração por Martinho de Haro após acompanhar a exposição de alguns dos seus quadros na Livraria Moderna, frisando a liberdade, independência artística e a consciência do jovem artista (CORRÊA NETO, 2007a).

Ao ingressar na ENBA na década de 1920, Martinho continuou aprimorando seu estilo e técnica, influenciado pelo mestre Henrique Cavalleiro, com quem aprendeu durante três anos. Logo chamou a atenção com sua originalidade em obras regionalistas (ANDRADE FILHO, 2007).

Enquanto à maioria trilha os mesmos e já conhecidos caminhos e repete, nas obras, apenas maior ou menor destreza manual, reincidindo nos mesmos erros e incompreensões que condenaram a geração posterior, Martinho de Haro enveredou, entretanto, por um atalho, - o de sua personalidade e visão própria do mundo e das coisas (AREPUBLICA, 1933, p. 2).

Martinho tinha uma desenvoltura fora do comum, “*temperamento brutal, quase*

selvagem, é outro. [...] Será, talvez, um dos maiores representantes da pintura brasileira, pelas impressionantes qualidades pessoais, e pela energia e máscula vibração de seu gênio pictórico” (MARTINHO, 1931, p. 5). O texto do Diário Carioca, publicado em outro periódico, à respeito do ainda estudante Martinho de Haro, destaca sua atuação no cenário artístico e sua personalidade imposta na tela:

Martinho de Haro vem, há anos, enriquecendo a sua galeria interna, escancarando para a vida, para o mundo de maravilhas, os seus olhos semiparados como o cinzento-azul das lagoas encantadas de sua aldeia natal. Na contemplação crítica, aquela sensibilidade que muitos ainda não compreenderam, têm gestos quasi (sic) ocultos, atitudes de asceta na intransigência natural de paixões que se entrechocam em luta, no seu íntimo (A REPÚBLICA, 1934, p.01).

A mesma matéria levantou hipóteses sobre a origem da sensibilidade do artista, que poderia ser proveniente de algum amor não correspondido e não superado, pelo qual Martinho, escondido e ferido, ainda derramava lágrimas.

Carlos Cavalcanti, ao comentar sobre Martinho em sua matéria no jornal “O Cruzeiro” na qual expôs telas com temas serranos do artista, “enquadrou-o” em uma categoria. Segundo o colunista, um amigo seu certa vez afirmou existirem na pintura brasileira, duas correntes distintas: a “peruística” e a “borboletística” (CAVALCANTI, 1936). A primeira seria formada por aqueles pintores presos nas convenções acadêmicas, incapazes ou não corajosos o suficiente para transpor o círculo de giz. Os membros da segunda corrente seriam os que esvoaçam para aqui e acolá, “bebendo” em cada tendência, buscando sempre o novo custe o que custar. No entanto, Cavalcanti (1936) insatisfeito com a cômica e limitante classificação de seu amigo, entende que existe ainda uma outra corrente, totalmente desvinculada das outras: os cupins. E para ele Martinho seria um dos maiores exemplos de um cupim, pois suas obras são de uma beleza e força desconhecidas, longe das inferioridades e vaidades da maioria dos demais artistas.

A virtude de Martinho estava em ser somente ele mesmo à todo momento, o que refletia nas suas obras:

Dominava-o o sentido único da sua arte: ser, cada vez mais positivamente, Martinho de Haro e nada mais. Os mestres confiavam no artista: e o trabalho e o estudo surgiam, sem desfalecimentos, com consciência e com fé. Os céticos, um dia, se detiveram, sorrindo, diante de suas telas. Os descrentes quiseram conhecer o Pintor. Era, efetivamente, alguma coisa de invulgar, de dinâmico, de pessoal, aquele forte poema de tintas, em cujos volumes e em cujos palmos vibrava, constante, a alma brasileira, bem nossa, do jovem meridional (UM...,

p.01, 1937).

Lembramos que Martinho vivenciou, no Rio de Janeiro, momentos de ebulição do movimento modernista brasileiro, tanto os respingos da Semana de 1922 como no amadurecimento posterior, que significava uma ruptura com a necessidade de destruição e ativismo que fazia parte de cartilha dos modernistas pioneiros (ANDRADE FILHO, 2007; MAKOWIECKY, 2012). Se tentava transmitir uma ideia de que a arte deveria ser uma emoção intelectual e afetiva, o que foi atribuído à conexão entre a arte brasileira e francesa, esta de origem ocidental cristã, valorizadora do lirismo e da temática nacional, o que perpassava por uma atitude modernista não só anti acadêmica mas aberta à contemplação, à liberdade de espírito e de posição contrária ao naturalismo e ao narrativo (ANDRADE FILHO, 2007).

A constante referência que lemos sobre a originalidade do artista, é atribuída à sua independência, insistência e crença no tipo de arte que produzia, pois nunca procurou se vincular a tendência alguma. A analogia de Andrade Filho contribui para a compreensão:

[Martinho] trabalhou como o agricultor que conhece a fecundidade do terreno e tudo faz para tirar dele maior produtividade, tornando-o sempre mais fértil e exuberante. Na tarefa de toda uma vida, a paixão, a diligência, a inspiração, a capacidade de encantamento e a compreensão aguçada das condições de trabalho tiveram de compor-se entre si (ANDRADE FILHO, 2007, p. 35)

Quando questionado sobre a pintura contemporânea, tratou não só de emitir o seu pensamento mas se inseriu no contexto:

A pintura contemporânea possui à preocupação máxima da pesquisa e o artista procura expandir o seu espírito inventivo. O panorama atual da pintura pode ser encarado através de duas correntes distintas: a que interpretando um objeto de maneira formal com os recursos plásticos e senso inventivo e a dos abstracionistas, que procura a beleza subjetiva do objeto com formas geométricas. Acho-me enquadrado na primeira destas escolas (VIEIRA, 1949, p. 20-21).

Quanto a seu estilo, ao contrário do que afirmam os críticos, inclusive, negou que tenha se vinculado ao fauvismo. Após sua exposição em 1967, afirmou que na verdade frequentou o curso de Othon Friesz em Paris por ser o fauvismo, naquele momento, uma tendência em voga e não se identificou com as cores dos *fauves* (O ESTADO, 1967)

Ao buscar o exílio em Florianópolis, nunca deixou que isso significasse estar

distante e mal informado sobre o que acontecia no país no campo da cultura e arte nacionais. Se mantinha informado através de revistas e estava em contato constante com seus amigos como Di Cavalcanti¹⁵, Lúcio Costa e Quirino Campofiorito (HARO, 2002). Na capital, tinha uma vida intensa com colegas que debatiam os mais variados assuntos, mas que compartilhavam as preocupações com Florianópolis.

Muitas discussões entusiásticas testemunhei ora na sala de nossa casa, ora nas varandas acolhedoras da vivenda de Ivonne e Leoberto Leal, na vizinha Rafael Bandeira. [...] Os senhores em voz baixa, continuavam entregues as suas deliberações. [...] Naquela mesma noite pela primeira vez, ouvi falar em Platão e na palavra Utopia, cujo sentido obscuramente adivinhava. - Na República, dizia Leoberto, já se adverte contra a proliferação desordenada das cidades. Nunca mais esqueci. (HARO, 2002, p. 246)

Outros nomes mais famosos também frequentaram a casa dos Haro, como Marques Rabelo¹⁶ e Sérgio Buarque de Holanda (HARO, 2002). Essa inquietação na casa de Martinho foi testemunhada por outros nomes, como Paschoal Carlos Magno, colunista de um periódico carioca:

A mesma aparente desordem na casa grande de Martinho de Haro, em Florianópolis. As paredes já não têm mais lugar para seus quadros e de seus filhos, particularmente de Rodrigo, que é também poeta na mesma dimensão de grandeza. Gente que entra. Gente que sai. Respira-se um ar de inteligência, um clima de inquietação, entre esses móveis, recolhidos em Santa Catarina e pelo Brasil afora. [...] Cristos de todas as épocas - de madeira, pedra, cerâmica - iluminam quartos, salas, corredores, escadas. Cristos e livros apertados em estantes. Do porão sobe o esmoer de discos com música de Vivaldi, Monteverde, Mozart. Rodrigo de Haro, cercado de amigos, prepara uma sopa de cebola, na cozinha, falando de pintura e poesia. Um carro parou diante dessa casa onde há a presença permanente de um pessegueiro de galhos que se curvam sobre a rua. Alguém chama um dos rapazes da casa. Vem logo a resposta: "Vá entrando". Parou uma Kombi. E dela saltam cinco ou sei pessoas. Quem são? Martinho de Haro nunca os viu: Mas os recebe fraternalmente (MAGNO, p.22, 1972)

Martinho escolheu e foi escolhido por Florianópolis. Sua intenção, ao retornar, nunca foi de fazer propaganda do modernismo, mas de desenvolver os modos da arte inovadora com os quais se afinara no Rio e em Paris (ANDRADE FILHO, 2007). As anotações que fazia durante caminhadas pela cidade, com o passar dos anos foram sendo cada vez mais completadas com as suas lembranças, pois as mudanças

15 Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque Melo (1897-1976), pintor, desenhista, ilustrador brasileiro, é considerado um dos grandes nomes do modernismo brasileiro.

16 Pseudônimo de Eddy Dias da Cruz (1907-1973), romancista, contista, cronista e autor de histórias infantis.

urbanísticas em Florianópolis se tornaram intensas a partir dos anos sessenta. Porém *“a medida quem se processam as destruições implacáveis de seu amado cenário, impotente diante do vandalismo progressista, ainda mais forte se torna o laço entre o artista e aquela Desterro romântica”* (HARO, 2002, p. 244).

Nada lhe fugia do olhar e tato, nem mesmo o contorno das testadas. Era por si só um pintor do drama e da melancolia. Rodrigo revelou que o pai se entristecia a cada descobrimento de um sumiço de alguma coisa da sua cidade: *“Lembro-me de tê-lo encontrado inúmeras vezes sentado a mesa da cozinha logo de manha cedo com a expressão desolada. Diante dele muito penalizada, minha mãe servia o café. Recém-chegados do mercado, traziam a triste nova: outro monumento fora derrubado”* (HARO, 2002, p. 245).

A sensibilidade para com a cidade contrastava, no entanto, com o temperamento arisco diante de demonstrações de muita intimidade por parte dos outros, e não gostava que lhe bajulassem. Era, ao seu modo, dedicado à duas coisas em especial: à família - sua esposa Maria Palma e seus filhos Rodrigo, Isolda, Silvia, Martim Afonso e Andre Vidal, que se tornaram também artistas, com exceção de Maria e Isolda, esta última devido ao seu falecimento precoce - e ao ofício, características comuns à classe originária da família, de velhos proprietários rurais (HARO, 2002).

Sobre seu ofício considerava que a função do artista não é falar, explicar a obra, mas simplesmente fazer. A tarefa de comentar as obras deveria ser feito por críticos, que raramente poderiam ser também artistas. Se é um ou outro, dizia (REVISTA SUL, 1951). E os críticos e colegas não deixavam de admirar suas obras. Moacir Fernandes de Figueiredo (1923-1977), escultor catarinense comentou: *“[Martinho] É um artista sério, que faz arte sem esnobismo, sóbria. Sabe lidar com as cores e formas, conhece seu métier, sabe quais temas mais se coadunam com seu temperamento e possui à técnica, sem a qual tudo é improvisação”* (REVISTA SUL, 1951, p. 4).

A revista “Sul”, após visitar a exposição de Martinho:

Não sendo destas pessoas que expõem somente por expor, para que estejam sempre o cartaz, trabalhando vagarosa, silenciosamente, o artista sabe o que busca, qual o caminho a seguir. Seus trabalhos são trabalhados, sem improvisação, feitos com um alto sentido artístico e humano (REVISTA SUL, 1951, p.27).

O Jornal “O Estado” também não deixou de admirá-lo: *“Martinho, modesto e quase*

taciturno, neles se revela o mestre que é, o artista completo e acabado, genial nas suas composições, a que dá o gosto do seu talento e a exuberância da mais pura arte. A sua exposição, por isso, é uma festa para os olhos e para o espírito” (O ESTADO, 1952, p. 8).

João Frainer, crítico local, compartilhou suas impressões:

Que agradabilíssima impressão entrar naquela sala e vê-la redimida da profanação modernista. Encontrar, ali, não a deformidade erguida em símbolo, mas aquela força mística que revela o talento e glorifica a inteligência! Martinho de Haro - verifica-se de imediato - é, efetivamente, um grande pintor. Sente-se-lhe o estro desde a escolha dos motivos e do ângulo em que os enquadra, até a fidelidade do traço e a sinceridade do conjunto (FRAINER, 1952, p. 9)

Edson Nelson de Ubaldo, outro colunista do jornal “O Estado”, escreveu sobre Martinho de Haro. Após destacar a simplicidade, calma e aversão à qualquer publicidade do artista, comentou que, uma vez na casa de Martinho, este lhe apresentou arquivos com páginas e páginas de artigos de jornais que comentavam sobre sua vida.

Numa dessas memoráveis páginas, Pancetti, o grande Pancetti, ao ser entrevistado, ainda nos primórdios de sua brilhante carreira artística, confessa que o pintor que mais o influenciou foi justamente Martinho de Haro [...]. Preocupado única e exclusivamente com sua arte, Martinho de Haro nunca deixou influenciar por qualquer deslize de vaidade, abandonando mesmo todas as oportunidades que o teriam tornado um ídolo social da pintura, para voltar à sua terra e cultivar na simplicidade o seu enorme talento (UBALDO, 1963, p. 2)

Andrade Filho (2007), ao analisar a trajetória e a produção artística de Martinho de Haro, valoriza seu modo conciso de pintar e o caráter pessoal da obra, na qual Martinho se encontra consigo mesmo, caracterizando-o como um artista com desempenho ascendente, no que concerne à construção de uma linguagem artística rica, e descendente no sentido de cada vez mais penetrar na sua introspecção. Por isso as suas constantes afirmações defendendo sua postura independente, pois para ele pouco importava o que os outros achavam sobre seu exílio em Florianópolis ou sobre sua maneira de conceber a arte. Era um ofício por amor, não interessado em fazer seu nome na história da arte, não preocupado em acompanhar e seguir as tendências que surgiam com o passar do tempo. Não lhe era conveniente, pois atendia à um “chamado de dentro”.

A minha pintura não atende – como sabe – ao decantado vanguardismo. Pinto o que sinto, o que toca a minha sensibilidade sem a preocupação de pintar o atualismo reinante. Para mim arte não tem que atender passado e nem futuro. Ela é de todos os tempos, de todas as épocas. Há quem afirme que o pintor tem de fixar

as coisas do seu tempo... A figura humana não é de todos os tempos? Logo, se o artista captar a essência que esta oferece, está – parece-me – na sua época, no seu instante. Acontece a mesma coisa com a paisagem, com a marinha, com a natureza morta. Sim, porque os elementos que as compõem são, foram e serão sempre os mesmos. Uma fruta será sempre uma fruta, o mar será sempre o mar, uma árvore será sempre uma árvore... Por que então negar a natureza? (CAVALCANTI apud CORRÊA NETO, 2007, p. 282)

Em outra entrevista, dessa vez após exposição na “1ª Coletiva de Artes Plásticas Barriga Verde”, em Blumenau, ao ser questionado sobre sua indiferença aos “ismos”, numa referência aos vanguardismos da época, respondeu que não se importava com a moda pois *“sempre atendi a mim mesmo. [...] Atendo as minhas procuras e basta. [...] Para mim a obra de arte sai do coração, isto é, ela deve dizer tudo do mundo interior do artista. Numa palavra: deve estar bem distante dos impulsos atabalhoados”* (DIÁRIO DA NOITE, 1970, p.7)

Fiel aos seus métodos de fazer arte, Martinho de Haro ou, como denominou seu filho, o poeta da paisagem (HARO, 2002), trilhou vários caminhos na pintura, cambiando entre vários motivos. No gênero da paisagem, porém, Martinho se tornou uma referência nacional, pois sua obra possui uma *“qualidade expressiva e formal pura e simplesmente, que o coloca, encabeçando uma antologia, lado a lado com Ernesto De Fiori e o Pancetti do período mais feliz”* (ANDRADE FILHO, 2007, p. 42).

Iniciou a pintura de paisagem de forma tímida ainda na adolescência, desenvolvendo-a na década de 1930 com referências à sua terra natal. Ao retornar ao Brasil, novamente sua terra natal foi retratada nas suas paisagens até fixar residência no litoral catarinense.

Martinho de Haro inovou na escolha dos sítios, nos ângulos inusitados, nas tonalidades [...]. No início trabalhou diretamente do motivo, as vezes utilizando gravuras ou fotografias. Depois, a partir da década de 1970, passou a reutilizar seus antigos desenhos, criando e recriando alguma liberdade a cidade” (CORRÊA NETO, 2007b, p. 299)

Ainda nos anos de 1970, a paisagem serrana com suas pastagens e cavalos, voltou a ter atenção do artista, assim como outras cidades do estado e o Rio de Janeiro. No entanto, a sua paisagem de Florianópolis, é o que marca sua carreira, pois seguiu com ela até o fim da vida, retratando-a com uma atmosfera lírica e nostálgica (CORRÊA NETO, 2007b).

4.2 A FLORIANÓPOLIS DE MARTINHO DE HARO

Quando Florianópolis recebeu Martinho de Haro como seu mais novo residente na década de 1940, sua relação com o restante do Estado e do país era peculiar, principalmente por ser a capital de uma unidade da federação. Sua população estava em torno dos 40 mil habitantes, o interior da Ilha de Santa Catarina era precariamente integrado ao seu centro por via terrestre e a agricultura era a principal atividade econômica. Mandioca, café, laranja, melancia eram alguns dos itens cultivados. Se praticava a pesca, existiam muitos engenhos de farinha de mandioca, alambiques e a cabotagem era o modo de transporte mais utilizado para as trocas comerciais entre o interior da ilha e o centro e também deste com outras cidades litorâneas de Santa Catarina, do Brasil e da América do Sul.

A conexão viária do estado era limitada devido a condição débil, quando não inexistente, de rodovias. Apenas no fim da década de 1950 foi construída a BR-101, principal rodovia federal no estado que permite o acesso rápido de Florianópolis à Porto Alegre e Curitiba. Antes disso, uma viagem a cada umas das capitais vizinhas demorava cerca de dois dias (ANDRADE FILHO, 2007). Essa era um dos fatos que alguns críticos se valiam para questionar a escolha de Martinho em ir para Florianópolis, pois a consideravam demasiada isolada dos outros centros do país. As consequências desse “isolamento” se repercutiam em todas aos aspectos da sociedade, incluindo a arte, que se via num estágio “anterior” em comparação ao Rio de Janeiro e São Paulo. Apenas com a criação do Museu de Arte Moderna, no fim dos anos quarenta, o modernismo passou a ser melhor conhecido pelo público catarinense (MAKOWIECKY, 2012).

Dos anos quarenta até meados da década de 1970, a maioria da população da ilha mantinha alguma relação, direta ou indireta, com o mar. Se não por obrigação do ofício, da necessidade de colocar suas mercadorias em barcos para o escoamento, muitas pessoas frequentavam os arredores do porto para “matar o tempo”, acompanhar a entrada e saída dos barcos, o carregamento e descarregamento de mercadorias, os embarques e desembarques no Trapiche Miramar e a circulação intensa de pessoas no Mercado Público, principal ponto de comércio da cidade. Essa Florianópolis é bucólica, com casarios de arquitetura açoriana predominando por toda a orla, com as suas fachadas voltadas ao mar.

Com o aterramento da Baía Sul, iniciada nos anos setenta, cortou-se a relação direta do mercado com as águas da baía. O porto foi destruído, rodovias traçadas e as mercadorias passaram a chegar por via terrestre. Essa obra fazia parte Plano Diretor Municipal da época, que previa o “melhoramento” da infra-estrutura da cidade para acabar com os engarrafamentos entre ilha e continente, no centro da cidade e também com a poluição e o mal cheiro da baía sul (KAMMERS, 2012). Na área do aterro estavam previstos parques e áreas de lazer, que nunca saíram do papel, além de servir como suporte para uma nova ponte e para vias expressas. A Colombo Machado Salles foi inaugurada em 1975 e a terceira ponte da ilha, Pedro Ivo Campos, começou a operar em 1991.

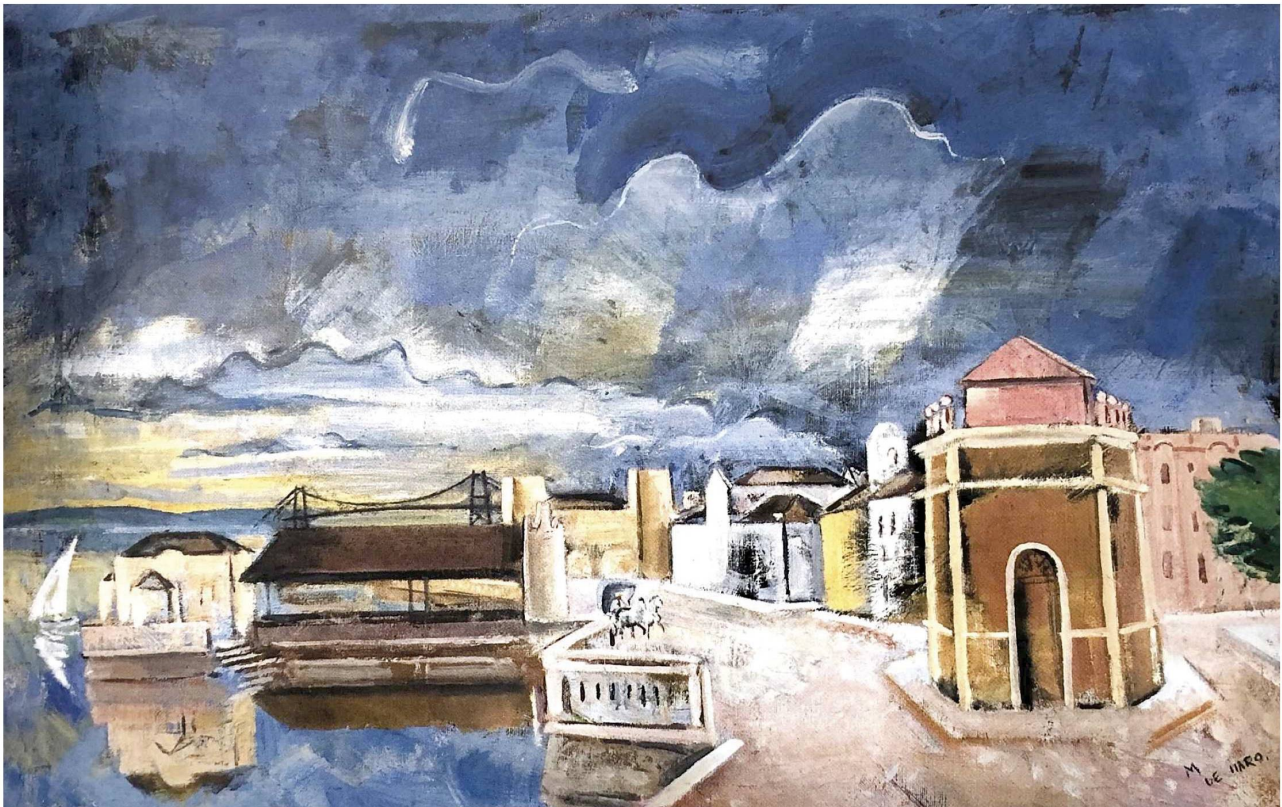
Portanto, com a consolidação do aterro na baía sul e com o aumento das rodovias no centro da cidade, houve uma mudança na relação da população com o mar. O centro de Florianópolis lhe deu “as costas” em toda a área central, incluído aí a baía norte, onde foram construídas avenidas que ligam o centro aos bairros do leste e norte da ilha entre 1960 e 1980 (KAMMERS, 2012). Alinhada aos pressupostos do rodoviarismo, a cidade passou a privilegiar do transporte rodoviário em detrimento do transporte marítimo, que permanece apenas de forma pontual em alguns bairros, como na Costa da Lagoa.

Ao deslocar o pensamento para o contexto daquela época, percebe-se que paisagem de Martinho de Haro pode servir como uma narrativa e registro histórico, apesar de não encontrar intenção do artista nisso. As datas de suas pinturas de Florianópolis denunciam que a paisagem é diferente da “paisagem objetiva”, ou seja, temos uma paisagem atemporal, a qual associamos ao hábito e a lembrança de Martinho. Em “Miramar e Castelinho” (Figura 46), elementos importantes para Martinho de Haro estão presentes, mas é inevitável deixar de reparar que existem ausências o que, ironicamente, no traz as lembranças (imagens!) dessas formas não pintadas. Apesar desse impacto causado aqueles que conhecem a paisagem, é inaceitável resumir a obra de Martinho de Haro à um simples registro histórico. Sentimentos e emoções são despertados em nós.

Nesta última obra de Martinho o céu chama atenção pelas suas cores, abundância e expansão, pois ocupa a maior parte da tela como se estivesse contemplando todos os demais símbolos. É essencial para a composição criada. O método de Panofsky contribui para identificarmos e compreendermos melhor os outros elementos os principais elementos. Através da descrição, reconhece-se algumas formas.

No último plano da tela, há uma ponte e suaves terrenos. Vemos um céu que indica chuva e a chegada do fim do dia, mar sereno onde um pequeno barco à vela desliza. Ao lado deste há uma estrutura que parece um trapiche ou terminal de passageiros e suas escadas em direção à água. Há uma charrete puxada por dois cavalos, uma mureta de proteção de frente para o mar. No plano atrás daquele da charrete, vê-se uma edificação alaranjada com duas torres em suas extremidades. Ao seu lado há um prédio branco que poderia ser a fachada de uma igreja. Há ainda outra torre, “grudada” à edificação vizinha da hipotética igreja. Ainda nesse plano, há o que parece um prédio de três andares, com pequenas janelas e encoberto parcialmente por folhas de uma árvore. No primeiro plano uma solitária edificação com uma arquitetura que imita a fachada de um castelo.

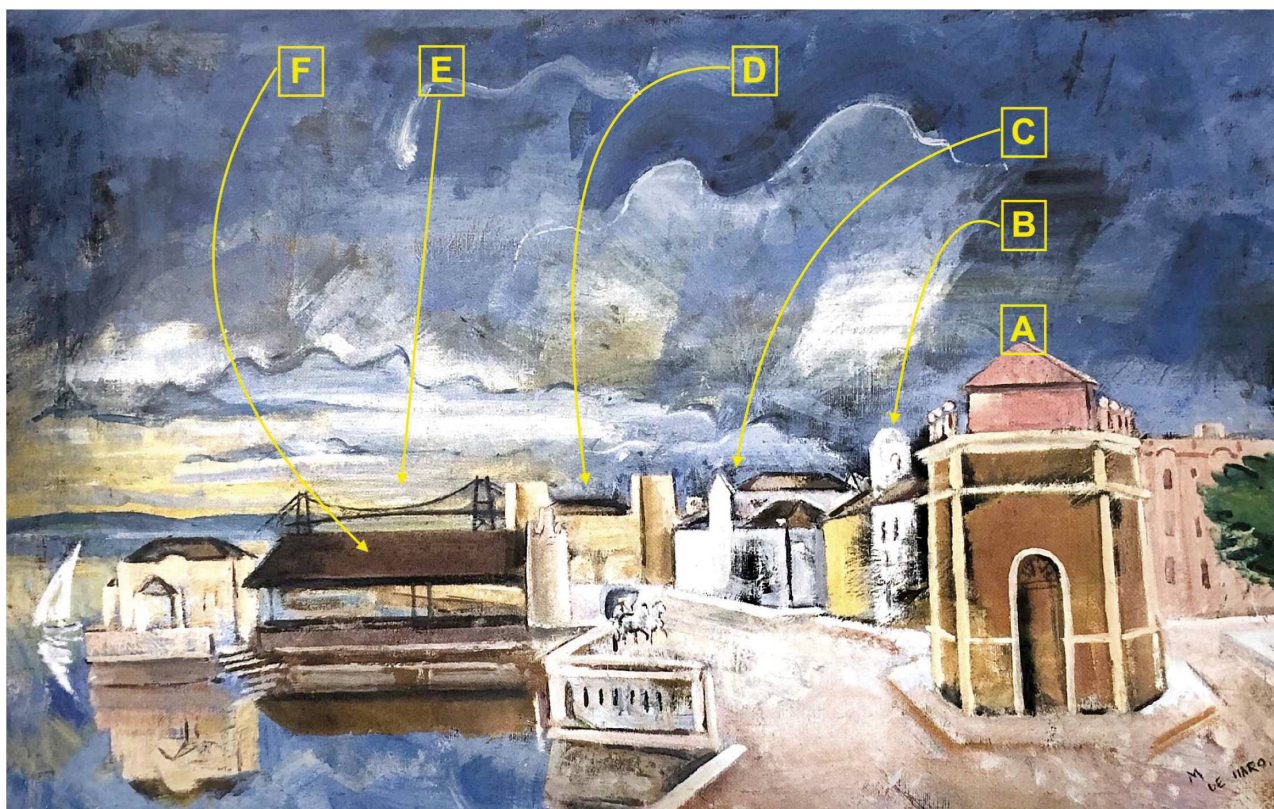
Figura 46 - Miramar e Castelinho (1980-1985)



Fonte: Haro et al (2007).

Através do conhecimento empírico adquirido e das pesquisas sobre esses elementos descritos, passemos à análise iconográfica para associá-los a um contexto, identificando-os.

Figura 47 - Miramar e Castelinho (1980-1985)



Fonte: Haro et al (2007).

No primeiro plano (Figura 47), em ocre, no lado direito da tela, temos o denominado “Castelinho” (A), um centenário mictório público que, curiosamente, permanece em pé até hoje, resistindo no mesmo lugar aos avanços de rodovias e a construção de novas estruturas rodoviárias, como o Terminal Urbano Cidade de Florianópolis. Martinho não deixou de retratar a Igreja de São Francisco (B), já presente em outras obras. Identificada apenas por sua torre branca, num plano mais profundo ao “Castelinho” continua preservada hoje e recentemente foi reformada. Não muito distante está o prédio da Alfandega (C), que na tela ainda preservava sua cor branca. Atualmente passa por reformas, mas nos últimos anos têm sido utilizada como ponto de vendas de artesãos locais. Seus produtos são geralmente relacionados a cultura popular local, como o folclore do boi-de-mamão e as bruxas, em referência a “Ilha da Magia” e Franklin Cascaes. Ao lado, numa cor amarelada (D), Martinho pintou seu Mercado Público. A primeira parte dessa edificação, a ala norte (torre direita na tela), foi inaugurada em 1851 e melhor estruturada em 1899, enquanto a ala sul (torre esquerda na tela), foi construída para atender a crescente demanda, em 1931 (KAMMERS, 2012). Sua função básica

continua até hoje mas sofreu algumas modificações nos serviços e produtos oferecidos. Na ala sul as indústrias de pescaria vendem seus peixes e há algumas cafeterias e bares. Na área central, entre as duas torres, há um vão onde foram dispostas mesas que atendem aos clientes de bares e restaurantes instalados com fachada voltada para o centro do mercado. Na ala norte, no corredor interno estão lojas de alimentos em granel, barbearias, “soulvenirs”, lojas de calçados, tabacarias, sorveterias e cafés, e na sua fachada externa, com vitrines e portas para a rua Conselheiro Mafra, predominam lojas de roupas. Alimentos oriundos da produção agrícola, tão comuns durante o período em que o porto exercia sua atividade ao lado do mercado, não são mais encontrados neste.

No último plano está o desenho da Ponte Hercílio Luz (E), um dos cartões postais de Florianópolis. Aberta ao tráfego em 1926, foi única ponte e opção de transporte viário entre ilha e continente até 1975. Está fechada para tráfego de veículos e pedestre desde 1991. Por fim, outro elemento constante nas obras de Martinho de Haro, é o Trapiche Miramar (F). Este foi um terminal de passageiros que, pouco após a inauguração da Ponte Hercílio Luz se tornou um bar e café (KAMMERS, 2012). Com o privilégio dado pelo governo ao transporte rodoviário, este trapiche adquiriu outras funções, como espaço de exposição e teatro, até ser demolido completamente em 1974, sendo assim apagado da memória local (NONNENMACHER, 2007). Suas águas também foram substituídas por terra e o encontro dessa orla retratada por Martinho de Haro com o mar e com os céus permanece apenas na memória de quem viveu ou conheceu aquela Florianópolis.

Memória é a palavra que vem à minha mente ao encarar qualquer uma das obras de paisagens florianopolitanas de Martinho de Haro. Ao olhar cada um dos símbolos presentes, uma imagem surge. Mesmo com a cidade tão diferente dos anos que Martinho viveu e apesar de eu não ter nenhuma experiência própria com o Trapiche Miramar ou com o centro sem aterro, as narrativas e fotografias eventualmente conhecidas por mim ao longo da minha vida me trazem certa nostalgia

Ao conhecer a afinidade criada entre Florianópolis e Martinho, posso imaginar como ele se sentiu ao ver as transformações acontecendo na sua cidade. Martinho era envolvido com políticos da época que queriam outro projeto para a Florianópolis, com o intuito de preservar aquele centro bucólico ameaçado pelo crescimento e ocupação desenfreados em virtude da concentração de empregos na administração pública (REIS, 2012).

Com Jorge Lacerda, Nereu Ramos, Leoberto Leal e Joao David Ferreira Lima – uma elite esclarecida – o artista idealiza o projeto de deslocar a administração pública, e toda a burocracia, para o continente, muito desafogado naquele tempo. E no final dos anos 40 a ideia era perfeitamente viável e racional. Grande cidade moderna seria projetada por Roberto Burle Marx, amigo do artista desde os tempos da Escola Nacional de Belas Artes, que seria projetada e aberta com largas avenidas em direção ao Futuro (HARO, 2002, p. 245).

Esse plano não foi colocado em prática e então foi idealizado aquele com o aterramento da baía sul, que previa áreas públicas de lazer e a parcial descaracterização da antiga orla.

Com as formas ainda existentes, como o Mercado, a Alfândega, o Castelinho, a Igreja São Francisco e a Ponte Hercílio Luz, outras lembranças surgem. A obra por si só é um lirismo que toca a alma de qualquer conhecedor dessa paisagem. A lembrança dos fins de tarde no centro de Florianópolis com o sol se pondo atrás da ponte, são as mais comuns. Curioso pensar que no ângulo que mais presenciei essa cena, no Terminal de Integração do Centro, – antes ocupado pelo mar - Martinho também se posicionou – mesmo que no plano imaginário - para pintar suas paisagens. A rua que ocupa o lugar do mar foi palco de manifestações políticas no início dos anos 2000.

O Mercado Público talvez seja o elemento que mais preserva suas funções. Frequentá-lo é uma das coisas que ainda nos remetem aos primeiros anos da pequeno Desterro. Significa sentir o cheiro de peixe fresco, ouvir a algazarra nos corredores das peixarias, ver a água que escorre dos caminhões das peixarias pela avenida Paulo Fontes, os turistas que se aglomeram em torno do guia, o “churrasquinho-de-gato” no fim do dia, aquela música ao vivo nas sextas-feiras. Na alfândega estão os artesanatos da ilha. Sua faixada serve de vitrine para os artesãos itinerantes, ao seu redor há feirinhas de “produtos coloniais”, apresentações culturais e claro, o carnaval de rua em fevereiro. Sim, o mesmo carnaval que incomoda o Castelinho. Este resiste. Hoje sem função, é uma memória viva para nos lembrar que o mar era antes logo ali.

A Igreja de São Francisco, durante muito tempo olvidada pelo poder público, recentemente foi reformada. Só entrei nela em 2019. Lembro que minha avó, quando estava na cidade, adorava visitá-la. Em suas entradas ficam pessoas pedindo algo ou vendendo seu artesanato. Parece que está ali, em meio a correria do dia a dia e entre lojas e mais lojas, para nos lembrar que a vida pede um outro ritmo, tranquilo e sereno.

A Florianópolis de Martinho me carrega para uma viagem por todas as ruas do

centro. Consigo imaginá-las vazias, assim como as do artista. Vejo a harmonia de todos os símbolos, inclusive com a Ponte Hercílio Luz. Imagino o motivo da aflição de Martinho com o que acontecia na ilha, e sua ânsia em eternizar a sua Florianópolis. Sua natureza e cultura não permitem acreditar que o isolamento de Martinho nessa cidade pudesse causar qualquer atraso ou problema na sua vida mas podemos acreditar que o “sabor colonial” da ilha, foi sua grande inspiração e motivo para pintar.

Ele (Gauguin) foi para o Arquipélago de Taiti, eu fui para a ilha de Nossa Senhora do Desterro para ficar lá, evitando confusão e influência. A Ilha é muito aprazível, fiquei fascinado, como Ulisses pelas sereias. Amarrei-me a Florianópolis. Moro perto do mar, em zona residencial que está sendo invadida pelos grandes blocos. Comprei agora uma casa colonial açoriana, construída em 1700 e pouco, na Lagoa da Conceição, perto da igreja da mesma época. Vou restaurá-la e morar lá, num outeiro. [...] Os antigos e ricos sobrados, dos mais bonitos do Brasil, não existem mais. Florianópolis era um parque, as residências eram chácaras. O conforto do homem, a árvore, o jardim, fazem parte da cultura. Como a boa alimentação faz parte do requinte do homem. Por isso vou para a Lagoa da Conceição. Viver, como tenho vivido toda a minha vida, de pintura, só com arte (IMPRENSA CARIOCA apud CORRÊA NETO, 2007, p. 288).

Sua grande capacidade está em não esgotar nunca o tema, tamanho é o significado de Florianópolis para Martinho de Haro. São muitas pinturas paisagens da cidade, e nunca vemos a mesma tela. *“E testemunha com a simplicidade de quem não se cansou de olhar para os mesmos casarões que emolduram a humilde doca onde se vendem os utensílios de barro”* (ANDRADE FILHO, 2007, p. 45). Mesmo quando transformada pelo tempo, lá estavam, cada vez mais detalhadas as formas da cidade. É como se Martinho tivesse a capacidade de revisitar as paisagens com o simples fechar dos olhos.

O resto do casario que permanece intacto é subjetiva vivência na lembrança do pintor e quem conhece Florianópolis pode identificar os céus da linha envolvendo o casario afetuosamente. Mas que dimensão tem o trabalho de Martinho de Haro? À transcendente interpretação da realidade, o toque maravilhoso das proporções mais livres e densamente humanas, a subjetiva percepção dos valores culturais de uma cidade, o instinto primordial que justifica a plástica imagem da natureza, o perene casario ajustado quase imaterial no espaço de inequívoca reminiscência, a reformulação de uma linha pictórica tradicional a qual substituiu pelo domínio de uma técnica que desenvolveu imagetivamente, as possibilidades infinitas da composição e céus iluminados deram à sua obra uma atmosfera de profunda conotação poética e uma categoria de alto sentido estético (ARAUJO, 1979, p. 71).

Foi capaz de presentear a cidade com uma memória visual da cidade sem

precedentes, tornando-se seu poeta e um dos responsáveis por não deixar a nossa memória apagar (CORRÊA NETO, 2007). Primeiro artista no gênero de paisagens de Florianópolis, nada lhe escapou. Percebeu todos os detalhes daquela cidade e não se cansava de desenhá-los em suas telas.

Nada escapava da vigilância, de seu olho astuto. Pouco saía. Sentava-se bem cedo em meio ao transbordamento caótico de seu pequeno atelier no fundo da residência, situada numa espécie de edícula coberta por vaga clarabóia cercada de pés de dalias, cujas batatas trouxera de Santa Filomena. Sentava-se, ajustava o cavalete em posição favorável, colocava uma tela diante de si e começava a pintar (HARO, 2002, p. 247).

Jandira Lorenz, desenhista catarinense, evoca a sensualidade da paisagem e destaca a sua melancolia: “[...] o mais velho dos pintores residentes na Ilha, artista consagrado, a atmosfera que se respira é francamente elegíaca, e das suas ruas desertas, atravessadas por coches fantasmagóricos, desprende-se a alma da antiga Desterro, cheia de sensualidade e melancolia” (LORENZ, 1985, p. 27).

Jayro Schmidt, pintor, desenhista, gravador e escritor catarinense, reforçou outra virtude do artista, sua intemporalidade, pois é como se a obra estivesse fora do seu tempo e o que esta na tela seria fruto da lembrança e da imaginação de Martinho de Haro. (CORRÊA NETO, 2007). Tal virtude significa pode ser interpretada como uma pintura de protesto. Mas é uma situação paradoxal. Colocando partes de si na paisagem, anos após anos observando e vivendo aquela cidade com alegria e melancolia, Martinho de Haro transformou-a em um símbolo contra o processo de desaçorianização (ANDRADE FILHO, 2007). Viveu os tempos de uma Florianópolis que lhe seduziu e, diante de transformações bruscas, sua memória foi seu refúgio. Prefiro então, vê-la como uma pintura da memória ou, tomando emprestado a ideia de Andrade Filho (2007), como uma paisagem interessada na poética da natureza.

Quando se vê diante dos objetos no espaço, como o Trapiche Miramar, Martinho não decide por pintá-lo por ser mais um elemento na paisagem que ajuda a compor a tela, tampouco com o intuito de apenas produzir mais um quadro para colocá-lo a venda. Há uma relação particular com cada elemento – que se torna símbolo –, a intenção está em perceber e transpor para a tela a relação existente entre o artista e o “Castelinho” e com os demais símbolos da paisagem. Há uma emoção em cada encontro e é isso que justifica a repetição, nunca igual, da paisagem de Florianópolis.

Pintura, para Martinho de Haro, foi um:

[...] processo mental, um *itinerarium in mentis* que tem início em nível da emoção, frente ao real. [...] diríamos que a paisagem do severo Martinho é de carne e osso: paisagem de “aqui e agora”. Onde entra a nostalgia, mas não a evocação. Onde vibra a experiência, percebida no arrepio da epiderme, no choque contra o tecido corpóreo (ANDRADE FILHO, 2007 p. 50-51)

Como florianopolitano de nascença e morador, vejo Florianópolis só ao pensar em Martinho de Haro. É como se este artista emitisse através do seu corpo, a energia e os símbolos da cidade que, através da sua atmosfera, do seu ar úmido, foi internalizada por Martinho ao longo dos seus anos. Ao inspirar, ele trazia para dentro de si uma cidade, e ao expirar, nos devolvia a criação desse encontro íntimo. Ao mesmo tempo, caminhar pelas ruas do centro entre os símbolos que ainda restam dessa paisagem, é ter prazer ao lembrar o seu valor para um artista tão carinhoso com seus mínimos detalhes. Tem-se a impressão, imaginária talvez, de que o Mercado, Alfandega, Castelinho e as ruas fossem capazes de sentir o amor dos seus transeuntes, por mais que alguns insistam em não admirá-los. A preservação destes, no entanto, é necessária para continuarmos com nossas relações espaciais cotidianas e a criar novas, onde os conceitos emergentes na cidade possam valorizar e dialogar com os símbolos de outros tempos e tecer uma cidade diversa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A contemplação da paisagem de Martinho de Haro nos leva em uma viagem pelas suas cores e formas. Navega-se pelas águas da Baía Sul, anda-se de carruagem pelas ruas provincianas de Florianópolis, assusta-se com a ausência de multidões, admira-se com os casarões portugueses em cores vivas, sente-se o calor ou o frio que, alguns dias do ano, castiga o centro da cidade.

Aquele que não está familiarizado com a história de Florianópolis talvez nem a identifique ao deparar-se com uma paisagem de Martinho. Afinal, estas poderiam ser de qualquer outro lugar nesse Brasil colonizado por açorianos ou madeirenses. Mas, de repente, o observador compreende que aqueles pincéis pintaram Florianópolis ao identificar seu maior símbolo moderno: a Ponte Hercílio Luz. Mesmo desenhada pelo artista sempre de maneira simples, sem muitos detalhes, é impossível não reconhecê-la. Lá está ela conectando duas porções de terras sobre águas calmas. Mas longe disso resolver a compreensão dos outros elementos presentes na tela, a familiaridade com esse símbolo gera questões para o observador leigo que, atento, repara na data da pintura. É provável que a primeira questão seja “- Qual Florianópolis é essa?”, seguida de um “- Qual tempo é esse?”. Perguntas legítimas que surgiram também no início desta pesquisa ao nos debruçarmos sobre essas pinturas de paisagens. No entanto, outras mais surgiram.

Se a pintura de Martinho de Haro contém símbolos de uma cidade anterior as transformações urbanas das décadas de 1960 e 1970 e, por outro lado, contém símbolos contemporâneos à época de criação, ou seja, os primeiros grandes edifícios do centro da cidade, torna-se claro que a composição dá-se devido à alguma intenção do artista em reviver o passado. Quais seriam então os motivos de uma pintura atemporal, quais influências que Martinho teve para materializar uma obra dessa maneira, quais as relações existentes entre criador e o que está expresso da pintura? A pesquisa nos trouxe algumas respostas aos objetivos e perguntas norteadoras elaboradas.

Ao reunirmos os documentos e relatos sobre Martinho de Haro e suas obras, compreendemos, inicialmente, o seu valor para Santa Catarina. Martinho contribuiu para a valorização e desenvolvimento da arte e cultura catarinenses pela qualidade expressiva de suas obras mas também através de suas exposições individuais e coletivas, por sua

participação na criação e direção de museus e ainda para a formação de um mercado de arte na cidade, inexistente até antes de sua chegada. Seu legado profissional é reconhecido também por outros artistas que o reconhecem como uma inspiração e por aqueles que se tornaram verdadeiros discípulos, como a artista Valda Costa. Os limites destes documentos, no entanto, foram sentidos ao tentarmos compreender os detalhes das relações pessoais de Martinho com outros expoentes da cultura catarinense de sua época, principalmente suas posições diante desenvolvimento artístico no Estado.

Contudo, outros documentos e relatos acessados, nos revelaram uma parte importante de Martinho. Uma personalidade exótica e metódica no seu ofício. Não gostava de ser interrompido enquanto pintava, tampouco de trocar intimidades com as pessoas. No entanto, tinha o costume de tocar as formas que encontrava em suas andanças pelo centro da cidade, desde aquelas maiores até as que passariam despercebidas pela maioria dos transeuntes. Jayro Schmidt relatou que algumas vezes se deparou com Martinho pelas ruas de Florianópolis com o olhar voltado para as alturas, observando os céus, os detalhes dos casarões e a composição formada por esses elementos. Era, pois, um sujeito contemplativo.

A partir da análise e interpretação da obra “Miramar e Castelinho”, produzida entre 1975 e 1980, percebeu-se a preferência que Martinho tinha pelos símbolos da orla da Alfândega. Essa tela possui os símbolos mais marcantes daquela área e os que mais aparecem em outras telas do artista. O “Castelinho”, a Igreja São Francisco, prédio da Alfândega, Mercado Público, Trapiche Miramar e ainda a Ponte Hercílio Luz têm em comum o fato de terem sido erguidos por portugueses e/ou seus descendentes e por testemunharem um período no qual a vida social e econômica da cidade estava voltada ao mar. Este inclusive está presente na obra, o que deixa clara a natureza atemporal das paisagens de Martinho de Haro. Tal observação nos leva à verificação da memória como influência fundamental na produção dessas paisagens. Não aquela memória do corpo ou hábito, mas sim a memória espiritual, a lembrança que se manifesta através de imagens de acontecimentos ou objetos. Não sendo mais possível resgatar os detalhes do Trapiche Miramar a partir de sua contemplação *in loco*, Martinho recorreu à sua memória, aos tempos em que convivia com esse símbolo.

Memória do corpo ou memória espiritual, ambas atuam na formação de relações espaciais dos sujeitos com o mundo ao seu redor. Ficou demonstrado também que

Martinho de Haro se entregou de corpo e alma a uma cidade. Nas suas telas não sabemos quem veio primeiro, se o artista ou Florianópolis. Ele evoca sentimentos em todas suas telas. Os trechos daqueles que o conheciam e os raros depoimentos seus, demonstram que ele não se interessou pelos símbolos da paisagem simplesmente por estarem ali, dispostos à sua frente. Sua paisagem está compromissada com a poética, entrelaçadas com as emoções desencadeadas ao recorrer às suas lembranças e experiências. Se sentiu atraído por Florianópolis, como afirmou, devido ao seu sabor colonial. Experiência, emoção, afeto e memória, são os elementos-chave constituintes das relações de Martinho com a paisagem florianopolitana. A partir deles esta nasceu.

Mas talvez a maior das virtudes de Martinho de Haro, determinante na sua paisagem, seja sua memória. Do hábito de percorrer a cidade e das lembranças, Martinho tensionou sua corda para o extremo da criação. Após a transformação da “sua Florianópolis”, desenvolveu a capacidade de suspender, como só alguns podem, seus estímulos sensório-motores, e acessou as imagens contínuas do primeiro sistema, tão ricas em detalhes que suas paisagens nos fazem crer que seus elementos são *in loco*, exatamente daquela forma. Martinho teve a proeza de atingir o devaneio e desfrutar a vida do sonho, não só no seu ateliê enquanto se dedicava ao que mais amava, mas também pelas ruas da sua cidade.

Pode-se afirmar que as paisagens de Martinho são um exemplo de como símbolos de uma cidade permanecem e tem seus significados transmitidos através das gerações não só por simplesmente continuarem a existir, mas por estarem presentes no cotidiano e no imaginário das pessoas. A familiaridade com o que vemos ao redor no causa conforto e, sejamos nós conscientes ou não disso, é fato importante para a continuidade dos valores e tradições de uma cultura. Reconhece-se assim também, a existência de uma concepção geográfica de mundo em cada indivíduo. Não existimos sem construirmos conexões afetivas com as pessoas e símbolos que estão nos nossos caminhos.

Preferimos não afirmar que, ao fim desta pesquisa, resultados definitivos foram alcançados. Há uma margem extensa de questionamentos a serem elucidados em torno da paisagem de Martinho de Haro. Nos concentramos em explorar o significado e as relações construídas pelo artista com a paisagem, mas diante do amplo reconhecimento e do tema de suas telas, seria interessante refletir futuramente sobre os significados e

relações construídos por outras pessoas diante das paisagens de Martinho. Certamente indivíduos que moram em Florianópolis atribuem um significado diverso em comparação aos sujeitos que conhecem a cidade como turistas. Isso para falarmos de apenas duas hipotéticas categorias de público-alvo. Certamente entre moradores do centro da cidade e do sul da ilha, teríamos considerações também diversas. De todo modo, a experiência, o cotidiano e a memória, são elementos a serem considerados na formação das diferentes relações.

Espera-se que esta pesquisa tenha contribuído para demonstrar a importância e necessidade da idealização de pesquisas interdisciplinares. Primeiramente pelo fato de existir o que nós denominamos concepção geográfica em cada indivíduo, seja este ciente disso ou não. Trata-se de um conhecimento legítimo que condiciona a vida das pessoas e não tem origem acadêmica. Portanto, voltar nossa atenção, quanto pesquisadores, para os saberes daqueles que não estão nas universidades diariamente, é uma atitude necessária para conhecermos melhor seus valores, significados, aspirações e necessidades.

Sendo os conhecimentos oriundos das pessoas, parece-nos cada vez mais coerente que a geografia não se limite a ela própria. As artes visuais constituem uma área do conhecimento essencial para a vida humana, presente em diferentes graus na vida de cada pessoa, assim como a geografia. Se pretendemos continuar a compreender o mundo o qual vivemos, os significados intrínsecos que os humanos atribuem aos seus símbolos, dialogar com outras ciências é imprescindível. Tal diálogo certamente traz frutos para as pesquisas a partir do momento em que as disciplinas deixam de ser somente suportes uma para as outras, o que reflete na formação dos pesquisadores e, especialmente, dos professores das disciplinas escolares de geografia, literatura, artes visuais, sociologia e filosofia que, juntos podem enriquecer suas abordagens em sala de aula.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE FILHO, J. E. Um moderno na província. In: HARO, Rodrigo de; CORRÊA NETO, Ylmar; MATTOS, Tarcisio; ANDRADE FILHO, João Evangelista de. **Martinho de Haro: 1907 – 1985**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007. p. 31-51.
- ANDREOTTI, G. **Paisagens culturais**. Curitiba: Editora UFPR, 2013.
- ANDREOTTI, G. O senso ético e estético da paisagem. **Revista Ra'e Ga – O Espaço Geográfico em Análise**, Curitiba, v. 24,, Jan. 2012. p. 05-15
- ARAUJO, A. M de. **Mito e Magia na Arte Catarinense**. Florianópolis: IOESC, 1979.
- ARGAN, G. C. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras: Schwarcz, 1993.
- AYALA, W.; HARO, R. de. **Martinho de Haro**. Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial, 1986.
- BESSE, J.. **Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. [São Paulo]: Perspectiva, 2006.
- BERGSON, H. **Matéria e Memória**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.
- CENE, V. R.; VITTE, A. C. **A contribuição da pintura de paisagem para a geografia**. 2006.
- CLAVAL, P. **A paisagem dos geógrafos**. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Paisagens, textos e identidade**. [Rio de Janeiro]: Ed. da UERJ, 2004.
- CLAVAL, P. **Epistemologia da geografia**. Tradução: Margareth de Castro Afeche Pimenta, Joana Afeche Pimenta. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- CORRÊA NETO., Y; PRADE, P. **A Florianópolis de Martinho de Haro**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007.
- CORRÊA NETO; Y. Martinho de Haro 1907-1985. In: HARO, Rodrigo de; CORRÊA NETO, Ylmar; MATTOS, Tarcisio; ANDRADE FILHO, João Evangelista de. **Martinho de Haro: 1907 – 1985**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007a. p. 257-292.
- CORRÊA NETO., Y. Os motivos de Martinho. In: HARO, Rodrigo de; CORRÊA NETO, Ylmar; MATTOS, Tarcisio; ANDRADE FILHO, João Evangelista de. **Martinho de Haro: 1907 – 1985**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007b. p. 297-299.
- CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Introdução à geografia cultural**. [Rio de Janeiro]:

Bertrand Brasil, 2003.

COSGROVE, D. E. **Social formation and symbolic landscape**. 2. ed. Madison: The University of Wisconsin Press, 1998.

CLAUDE MONET GALLERY. Disponível em: <https://www.cmonetgallery.com/zz_boulevard-des-capucines.aspx>. Acesso em 20 fev. 2019.

DANIELS, S.; COSGROVE, D. **The Iconography of Landscape**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

DANIELS, S.; COSGROVE, D. Introduction: iconography and landscape. In: _____. **The Iconography of Landscape**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988b.

DUNCAN, J. O supra-orgânico na geografia cultural americana. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Introdução à geografia cultural**. [Rio de Janeiro]: Bertrand Brasil, 2003.

EMÍDIO, T. **Meio ambiente & paisagem**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

FAUVISMO. **Fauvismo**. Disponível em: <<http://www.fauvismo.noradar.com/index.htm>>. Acesso em 20 fev. 2019.

FERREIRA, L. **Imaginárias topografias iconológicas e iconologias topográficas do litoral do Estado do Paraná de Alfredo Andersen (1860-1935)**. 2014. 270f. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências da Terra, Programa de Pós-Graduação em Geografia. Defesa: Curitiba, 28/03/2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1884/35805>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

FORONE, P. B. **A paisagem e suas percepções: desdobramentos da paisagem na história da arte e na contemporaneidade. Um estudo de caso - o desejo eremita de Rodrigo Braga**. Monografia apresentada ao curso de Especialização em História da Arte Moderna e Contemporânea. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2014.

GOMBRICH, E. **A história da arte**. Rio de Janeiro, RJ: LTC, 2013.

HARO, Rodrigo de. **Espelho dos melodramas**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

HARO, Rodrigo de. Martinho de Haro: o poeta da paisagem. IN: PEREIRA, Nereu do Vale. **A Ilha de Santa Catarina: espaço, tempo e gente**. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 2002. p. 241-250.

HARO, Rodrigo de; CORRÊA NETO, Ylmar; MATTOS, Tarcisio; ANDRADE FILHO, João Evangelista de. **Martinho de Haro: 1907 – 1985**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007.

HARO, Rodrigo de; O olhar fecundo. In: HARO, Rodrigo de; CORRÊA NETO, Ylmar;

MATTOS, Tarcisio; ANDRADE FILHO, João Evangelista de. **Martinho de Haro: 1907 – 1985**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007. p.21-22.

HOLZER, W. A Geografia Cultural e a História: uma leitura a partir da obra de David Lowenthal. **Espaço e Cultura**, v. 19–20, p. 23–32, 2005.

KAMMERS, E. G. **Pinturas que fazem história: arte, transformações urbanas e memórias da Florianópolis da década de 1970 analisadas através de telas da Martinho de Haro**. Florianópolis: dissertação (mestrado) em História, 2012.

KIMBELL ART MUSEUM. **Claude Lorrain**. Disponível em <<https://www.kimbellart.org/collection/apx-196704>>. Acesso em 19 mar. 2019.

LEHRER FORTBILDUNG. **Peter Bruegel**. Disponível em <https://lehrerfortbildung-bw.de/u_sprachlit/deutsch/gym/weiteres/itg/12spr/material/pix/800px-Pieter_Bruegel_the_Elder_-_The_Dutch_Proverbs_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em 19 mar. 2019.

LORENZ, J. **A obra plástica de Eli Heil**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1985.

LOWENTHAL, D. Geography, Experience and Imagination: Towards a Geographical Epistemology. **Annals of the Association of American Geographers**, New York, v. 51, n. 3, p. 241-260, set. 1961.

LOWENTHAL, D. Past Time, Present Place: Landscape and Memory. **Geographical Review**, v. 65, n. 1, p. 1-36, jan. 1975.

MAKOWIECKY, Sandra. **A Representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos**. 1.ed. Florianópolis: DIOESC, 2012.

MEINIG, D. W. **O olho que observa: dez versões da mesma cena**. Revista Espaço e Cultura p.35-46, 2002.

MUSEU VICTOR MEIRELLES. **Biografia**. Disponível em <<http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/victor-meirelles/biografia/>>. Acesso em 21 jan. 2019.

NATIONAL GALLERY. Paintings. **Albrecht Dürer**. Disponível em <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/albrecht-durer-saint-jerome>>. Acesso em 19 mar. 2019.

NATIONAL GALLERY. Paintings. **John Constable**. Disponível em <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/john-constable-the-hay-wain>>. Acesso em 19 mar. 2019b.

NONNENMACHER, M. **Vida e morte Miramar** : memórias urbanas nos espaços soterrados da cidade. Florianópolis, 2007. 1 v. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação

em História. Disponível em: <<http://www.tede.ufsc.br/teses/PHST0303-T.pdf>>. Acesso em 28 mar. 2019.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAUL CEZANNE. Disponível em: <<https://www.paulcezanne.org/dr-gachet-house.jsp#prettyPhoto>>. Acesso em 18 mar. 2019.

PEREIRA, L. **Florianópolis, década de trinta. ruas, rimas e desencantos na poesia de Trajano Margarida. [dissertação]:** [s.l.] Florianópolis, 2001. Disponível em: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat07205a&AN=uls.244516&lang=pt-br&site=eds-live&scope=site>>. Acesso em: 22 fev. 2019.

REIS, A. F.. **Ilha de Santa Catarina: permanências e transformações**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

SALGUEIRO, T. B. **Paisagem e Geografia**. Finisterra, XXXVI, Lisboa, Portugal, 2001. p. 37-53.

SCHAMA, S. **Paisagem e memória**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

THE FAMOUS ARTIST. Giotto. Christ Entering Jerusalem. Disponível em <<http://www.thefamousartists.com/giotto/christ-entering-jerusalem>>. Acesso em 24 mar. 2019.

TUAN, Y.. **Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1974.

VAN GOGH GALLERY. Disponível em <<https://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/509/Starry-Night-Over-the-Rhone.html>>. Acesso em 24 mar. 2019.

WEB GALLERY OF ART. **Konrad Witz**. Disponível em <https://www.wga.hu/html_m/w/witz/draught.html>. Acesso em 24 mar. 2019.

WIKIART. **Gustave Courbet**. Disponível em <<https://www.wikiart.org/en/gustave-courbet/valley-of-the-loue-1836>>. Acesso em 24 mar. 2019.

FONTES JORNALÍSTICAS

AARTE de Martinho de Haro. **Imprensa Catarinense**, Florianópolis, 1926.

A REPÚBLICA, Florianópolis, ed. 78, 19 jun. 1934. p. 1.

A REPÚBLICA, Florianópolis, ed. 991, 17 out. 1933. p.2

A REPÚBLICA, Florianópolis, ed. 84, 1927. p. 2.

ALVES, H. O Nosso Martinho. **O Estado**, Florianópolis, n. 14969, 15 jul. 1964. p. 7.

AQUINO, de F. Martinho de Haro: o nascimento de um pintor. **Jornal Manchete**, Rio de Janeiro, n. 1325, 10 set. 1977. s/p.

CAVALCANTI, C. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 15 abr. 1936.

DIÁRIO DA NOITE, Rio de Janeiro, ed. 13738, 15 set. 1970. 2º Caderno. p. 7.

EM Santa Catarina. **A República**, Florianópolis, ano IV, n. 1060, out. 1937. p. 1-2.

EXPOSIÇÃO de arte. **A República**, Florianópolis, n. 84, 1937. p. 2.

EXPOSIÇÕES. **Jornal Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, ed. 6731, 18 set. 1974. p. 11.

FRAINER, J. Na liça. **O Estado**, Florianópolis, n. 14446, 13 jul. 1952. p. 9.

MAGNO, P.C. Casa sem chaves. **Politika**, Rio de Janeiro, ed. 17, 1972, Koluna de Paschoal. p. 22.

MARTINHO de Haro. **Revista Sul**, Florianópolis, p. 24, 1952

MARTINHO de Haro. **A República**, Florianópolis, ed. 257, 28 ago. 1931. p. 5.

O ESTADO. Florianópolis, ed. 11444, 11 jul. 1952. p. 8.

OS valores espontâneos: a obra artística de um adolescente de 17 anos. **A República**, Florianópolis, 1926.

REVISTA SUL. Florianópolis, ano I, ed. 6, 1948. p. 8.

REVISTA SUL. Florianópolis, ano II, ed. 8, 1949. p. 21.

REVISTA SUL. Florianópolis, ano IV, ed. 15, 1951. p. 4-27.

SCHMIDT, J. Martinho de Haro: arte feita com a vida. **A Notícia**, Joinville, 26 mar. 1995.

UBALDO, E. N de. Eles e eu. **O Estado**, Florianópolis, n. 14777, 29 set. 1963. p. 2.

UM Artista de raça. **A República**, Florianópolis, ano IV, n. 1062, 28 out. 1937. p. 1-2.

VIEIRA, F. L. Martinho de Haro. **Revista Sul**, Florianópolis, ano II, ed. 5. 1949. p. 20-21.